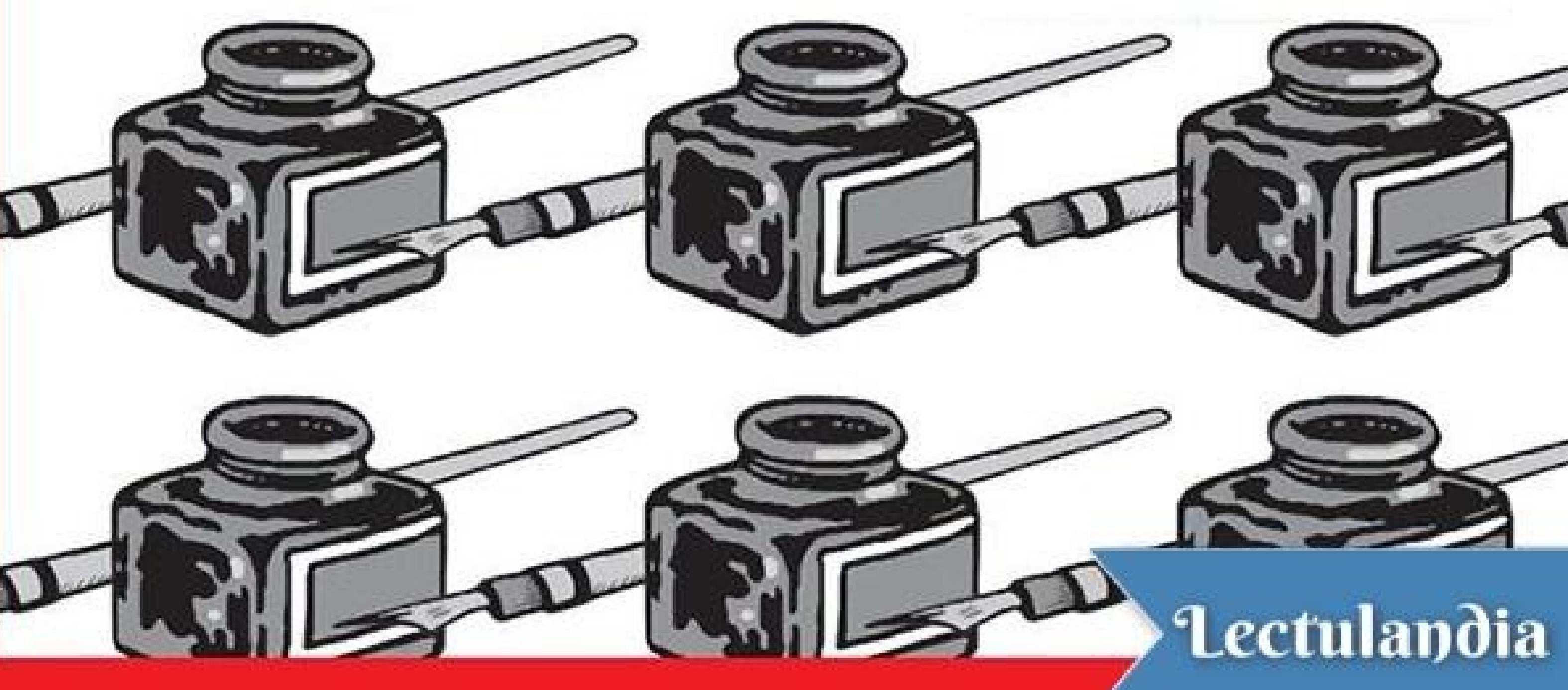
Terry Eagleton

MARXISMO Y CRÍTICA LITERARIA

Prólogo del autor a la edición castellana



Este libro fue publicado por primera vez en 1976, en plena transformación de la historia occidental. Aunque en ese momento no se sabía, estaba por terminar una era de radicalismo político para darle paso a un período reaccionario. *Marxismo y crítica literaria* surgió del fermento de ideas revolucionarias que se extendió desde fines de la década del sesenta hasta mediados de los setenta. A los pocos años de su publicación, el clima cultural del que este libro extrajo su fuerza original se había alterado drásticamente. En los estudios literarios y culturales, durante los años ochenta, la teoría literaria seguía en alza, pero el marxismo fue progresivamente relegado por el feminismo, el posestructuralismo y, un poco más tarde, el posmodernismo. ¿El interés de este estudio es entonces puramente histórico? No. En palabras de Fermín A. Rodríguez, autor del prefacio que introduce esta nueva traducción: En efecto, a pesar de todas las dificultades políticas, esa teoría cultural de izquierda nunca se fue del todo, tal como afirma el propio Eagleton en el prólogo que escribió especialmente para esta edición. La aparición de este libro es un grato signo de su presencia persistente y habla de la necesidad actual, frente a la crisis del capitalismo global, de la urgente necesidad de oponer ideas. *Marxismo y crítica literaria* es una excelente propuesta para empezar a pensar. Lo que vuelve entonces con *Marxismo y crítica literaria* no es tanto la nostalgia por una crítica política que se percibía a sí misma como revolucionaria, sino más bien la oportunidad de volver a empezar desde el principio, de repetir un comienzo, cuando la promesa de cambio estaba todavía abierta. El marxismo nunca estaba equivocado: fue derrotado políticamente, y lo que retorna, en la militancia política y en la reflexión de intelectuales como Jacques Rancière, Alain Badiou, Antonio Negri, Slavoj Žižek o Eduardo Grüner, no es un proyecto fracasado, sino un deseo incumplido. Como dice Fredric Jameson, el marxismo tiene necesariamente que volver a ser verdad.

Terry Eagleton

Marxismo y crítica literaria

ePub r1.0
Titivillus 21.03.18

Título original: *Marxism and Literary Criticism*
Terry Eagleton, 1976
Traducción: Fermín Rodríguez

Editor digital: Titivillus
ePub base r1.2

Prefacio

Cuando en 1976 se publica en Gran Bretaña *Marxismo y crítica literaria* la pasión por lo real investía todavía la política, el arte y la teoría. Por los mismos años, en Chile y Argentina, las promesas revolucionarias se desvanecían bajo el peso represivo de violentas dictaduras militares que, a la manera de laboratorios sociales, prepararon desde la periferia la restauración capitalista que en 1980, de la mano de Margaret Thatcher y Ronald Reagan, llegó al poder para hacer realidad la utopía neoliberal de una sociedad abandonada a las fuerzas irrestrictas del libre mercado. Pasaron casi cuarenta años, y la posibilidad de volver a leer en traducción *Marxismo y crítica literaria* no debe ser ajena al axioma marxista que sostiene que los hombres no son libres de elegir las relaciones de producción en las que les toca pensar, actuar y, obviamente, publicar libros. Nadie puede escaparse de sus circunstancias históricas; menos un editor, un traductor o un crítico.

Décadas de triunfal democracia de mercado, terror económico entre los trabajadores y desilusión política volvieron enigmática la experiencia de los años setenta, un mundo perdido del que proviene un texto escrito cuando la reflexión teórica no estaba divorciada todavía de la praxis. Pero el mundo cambió. Los golpes militares de fines de los setenta en América del Sur, la traumática caída posterior del bloque soviético y la larga noche neoliberal de los años ochenta y noventa significaron una retirada de la izquierda tradicional, hundida en la desilusión y la impotencia de no poder transformar sus deseos políticos en acción. Nociones tradicionales como lucha de clases, ideología, totalidad, historia y modos materiales de producción fueron a parar como deshechos arqueológicos a los museos de la revolución. Volcada hacia el signo y el texto, la crítica académica buscó en los márgenes de lo privado, en el cuerpo y la sexualidad, en el placer y el poder, en la etnia y los estilos de vida, los nuevos antagonismos de un presente fragmentado del que se había esfumado la promesa radical de emancipación del estado y del mercado. El giro lingüístico de buena parte de la crítica, principalmente en la academia norteamericana, comenzó allí donde terminaba la revolución, o donde la revolución desaparecía del horizonte del presente (si bien no las violentas desigualdades que llevaron a una generación de jóvenes estudiantes y militantes de los años sesenta y setenta a optar, razonablemente, por la transformación y el cambio revolucionarios).

Algo tiene que haber pasado entonces en los imaginarios sociales y en eso que leemos como literatura para que esta breve introducción de Terry Eagleton a los conceptos y debates de la crítica literaria marxista pueda volver a circular hoy entre las nuevas generaciones de lectores que retoman la tarea inconclusa no tanto de

interpretar el mundo como de cambiarlo a partir de ideas radicales de resistencia, rebelión y emancipación. El propio Eagleton relaciona este retorno a los setenta con la crisis actual del capitalismo global, que se desnaturaliza a lo largo de líneas de nuevos antagonismos y luchas por la igualdad que amplían la ciudadanía, democratizan el acceso a la palabra y defienden el Estado de bienestar contra las fuezas del libre mercado. Si el silencio es la mejor prueba del triunfo de una ideología, el hecho de que en la sociedad comience a hablarse de nuevo de capitalismo es un síntoma inequívoco de que el capitalismo está en problemas.

En tanto el capitalismo siga existiendo, el más radical y rigurosos de sus críticos tendrá razón[1]. La fuerza explicativa de la crítica de Marx sigue siendo absolutamente necesaria y pertinente. Junto con Engels, Marx entrevió un mercado globalizado reinando soberanamente sobre un mundo en el que la brecha entre los ricos y los pobres se habría ensanchado de manera intolerable. Anticipó el declive de la clase obrera tradicional y el rol creciente del trabajo intelectual en la reproducción del capital.

Marx también vio en la obra de arte una muestra anticipada de lo que sería la vida en un mundo políticamente transformado, donde los hombres y mujeres, libres de la explotación, trabajan y producen libremente por el solo placer mismo de crear y producir, porque está en su naturaleza, porque *no pueden dejar de hacerlo*. En su autonomía y autodeterminación, la obra de arte es un fin en sí mismo, la imagen de lo que sería un trabajo no alienado. Parafraseando a Lacan, donde era el arte, la humanidad deberá advenir. No es contradictorio que Oscar Wilde, que cultivó el arte por el arte, fuera un socialista: irónicamente, la vida indolente del dandy anticipaba la del hombre nuevo del socialismo.

De todos modos, no hay en Marx y Engels una teoría sistemática del arte o de la literatura: tenían entre manos tareas más urgentes que cumplir. A diferencia de las concepciones idealistas del arte y la cultura, para la crítica marxista la literatura no tiene ningún privilegio sobre otras prácticas, ni es la razón última por la que viven los hombres. El arte no es un sustituto secular de la religión, esto es, un plano trascendente donde se resuelven imaginariamente contradicciones reales. Mientras la estética burguesa contra la que milita Eagleton enseña que las grandes obras trascienden intemporalmente sus condiciones históricas, la crítica materialista muestra las huellas que una época imprime sobre la superficie de una obra que es siempre producto de su tiempo.

Pero la relación del arte con la realidad sociopolítica no es directa, ni los efectos políticos e ideológicos de una lectura crítica son inmediatos. La relación entre arte y sociedad está mediada, y es a partir de esa distancia que la crítica marxista produce sus técnicas de análisis. Conciencia de clase, representación, ideología, visión de mundo, totalidad, relaciones estéticas de producción, industria cultural, son algunas de las mediaciones que la crítica marxista elaboró para pensar la relación de una obra con el proceso material del cual surge, sin resignar el alto grado de autonomía que,

para críticos como León Trotsky, el arte guarda respecto de la vida social.

El arte es el lugar donde los hombres toman distancia de sus propias condiciones, en tanto hace ver los modos en que los sujetos «sujetos» a la ideología viven imaginariamente su posición real dentro la sociedad. En palabras de Louis Althusser, el arte es una forma particular de experiencia que nos permite sentir y percibir el funcionamiento de las ideologías, que no son ilusiones carentes de base sino una sólida realidad simbólica, una fuerza material activa que organiza la vida práctica de los seres humanos.

Críticos como Trotsky, Lukács, Benjamin, Brecht, Macherey o Althusser leen a partir de una concepción material de la cultura, que debate con la idea de la obra como mero «reflejo». Para todos ellos, la producción de los significados y valores a través de los cuales le damos sentido a la experiencia está entrelazada con la actividad material. Las consecuencias para la crítica son decisivas: las condiciones de vida pueden leerse no tanto en el contenido abstracto de una obra, sino en los materiales que un escritor recibe ya hechos de la sociedad a la que pertenece, saturados de modos ideológicos de percepción e interpretación de una realidad compleja y contradictoria. Y tratándose de literatura, lo material por excelencia es el lenguaje, que incluye procedimientos, géneros discursivos, códigos, imágenes, ritmos, etc.

Como gran parte de la producción crítica de Terry Eagleton (*Una introducción a la teoría literaria, La estética como ideología, La función de la crítica, After Theory, Las ilusiones del posmodernismo, The Meaning of Life, The Event of Literature*, etc.), Marxismo y crítica literaria se inscribe en la tradición de la «crítica de la crítica», un modo de leer que revisa los fundamentos ideológicos y políticos de una teoría, el momento histórico en el que surgen sus conceptos y las luchas por el sentido de las que participa. Puesto que el conocimiento es siempre polémico y estratégico, la exposición de una teoría no debe disimular las luchas con otras teorías a las que se opone. Cada uno de los capítulos gira alrededor de un debate que el marxismo cultural mantiene tanto con la ideología estética burguesa como con la sociología de la cultura y las versiones mecanicistas del marxismo. En contra del arte como creación individual, la poética marxista sostiene que es la posición que el escritor ocupa dentro de la historia la que permite acceder a una lengua y a una perspectiva ideológicamente mediadas (capítulo 1: «Literatura e historia»). En contra de leer la relación entre literatura e historia como adecuación de contenidos, el crítico marxista afirma la significación histórica de la forma, cuyas transformaciones expresan cambios en lo ideológico (capítulo 2: «Forma y contenido»). A la relación entre arte y política planteada en términos de «reflejo», la crítica marxista opone la ideología del texto y la significación «objetiva» de la forma, más allá de las intenciones y de la tendencia partidaria del escritor (capítulo 3: «El escritor y el compromiso»). Finalmente, a la espiritualización del arte por el borramiento de los procesos materiales, la crítica marxista opone una concepción del arte como práctica material

concreta, donde el artista es un productor que conserva o revoluciona los modos artísticos de producción según adopte y desarrolle o no las nuevas técnicas estéticas (capítulo 4: «El autor como productor»).

¿El arte como producción o el arte como ideología? Para Eagleton, la tarea de la crítica marxista en 1976 era plantear la relación entre «base» material y «superestructura» ideológica en el interior del arte mismo. Pero desde entonces el mundo capitalista ha cambiado. Hoy el trabajo es también intelectual, lingüístico y afectivo; y el trabajo llamado «inmaterial» produce formas de cooperación y comunicación que el capitalismo postindustrial captura según los modos acostumbrados de acumulación y privatización de lo común. A partir de estas nuevas condiciones, el planteo de Eagleton puede volver a hacerse tomando en cuenta la progresiva disolución de los límites entre lo económico, lo social, lo político y lo cultural que para marxistas como Antonio Negri describe nuestro presente.

¿Y cuál es la práctica estética actual que permitiría volver a plantear esta pregunta? ¿Desde qué literatura interrogar el estado actual de la crítica marxista? ¿Hay una literatura de izquierda que se corresponda con el modo de leer del marxismo? Como muchos radicales, Eagleton es un tradicionalista, y su modo de leer corresponde a los autores del modernismo europeo de la primera mitad del siglo veinte. ¿Pero cuál es el objeto de la crítica literaria hoy? La traducción de *Marxismo y crítica literaria* es una buena oportunidad para releer y ordenar ciertos debates de la crítica académica actual, enredada en polémicas en torno a los denominados «nuevos realismos», o para enmarcar el modo brutalmente mecanicista y acrítico con que los suplementos culturales, no sin mala fe, presentan la relación entre literatura y mercado.

Lo que vuelve entonces con *Marxismo y crítica literaria* no es tanto la nostalgia por una crítica política que se percibía a sí misma como revolucionaria, sino más bien la oportunidad de volver a empezar desde el principio, de repetir un comienzo, cuando la promesa de cambio estaba todavía abierta. El marxismo nunca estaba equivocado: fue derrotado políticamente, y lo que retorna, en la militancia política y en la reflexión de intelectuales como Jacques Rancière, Alain Badiou, Antonio Negri, Slavoj Žižek o Eduardo Grüner, no es un proyecto fracasado, sino un deseo incumplido. Como dice Fredric Jameson, el marxismo tiene necesariamente que volver a ser verdad.

FERMÍN A. RODRÍGUEZ

Prólogo a la presente edición

Este libro es el producto de una coyuntura histórica muy diferente a la nuestra. Proviene de la vigorosa cultura de izquierda de principios de los 70, cuando la posibilidad de un cambio radical parecía genuina. En lo inmediato, surgió de un seminario sobre crítica literaria marxista que por aquellos años yo solía dictar en la Universidad de Oxford, un lugar de refugio para varios estudiantes contestatarios e intelectuales disidentes en la institución más privilegiada y tradicionalista del mundo. Un buen número de académicos e intelectuales de izquierda, hoy bien conocidos, tomaron el seminario en varias ocasiones, convirtiéndolo en uno de los períodos más excitantes e innovadores de mi vida académica. Espero que en este libro quede algo de esa excitación.

Hay que tratar de entender que en esa época, la crítica literaria marxista estaba en pañales. El mundo estaba esperando todavía la traducción de muchas de las obras más importantes de esta tradición, y la mayoría de las obras contemporáneas de especialistas en Marx como Fredric Jameson estaban todavía por escribirse. En algún sentido, teníamos que inventar el tema sobre la marcha, basándonos en un puñado de textos y desarrollando nuestra interpretación a través de la discusión y el debate. No mucho después de que el libro fuera publicado, la teoría cultural marxista había comenzado a convertirse en una industria; y luego, con el receso político de los 80 y la larga y oscura noche de Reagan y Thatcher, comenzó a caer en desgracia.

Sin embargo, a pesar de todas las dificultades políticas, esa teoría cultural de izquierda nunca se fue del todo, y la aparición de este libro en la Argentina, publicado por una empresa creativa y pionera con la que tengo una larga y cordial relación, es un grato signo de su presencia persistente. Los libros, como los políticos, caen en desgracia y vuelven en función de circunstancias históricas cambiantes; y hoy, frente a la crisis del capitalismo global, nos encontramos una vez más en una situación donde necesitamos urgentemente oponer ideas. Espero que este pequeño volumen pueda servir para recordarle a los lectores que hay otros modos de interpretar el mundo más allá de las formas corrientes que circulan actualmente por la Casa Blanca y el Banco Mundial, y que para interpretar el mundo de una manera diferente es necesario cambiarlo.

TERRY EAGLETON
(2012)

Prólogo a la edición de Routledge Classics

Este libro fue publicado por primera vez en 1976, en plena transformación de la historia occidental. Aunque en ese momento era incapaz de saberlo, estaba por terminar una era de radicalismo político para darle paso a un período reaccionario. *Marxismo y crítica literaria* surgió del fermento de ideas revolucionarias que se extendió de fines de la década del sesenta hasta mediados de los setenta. Pero con la crisis petrolera de principios de los setenta, que fue probablemente el momento en que esa entidad mitológica conocida como «los sesenta» llegó a su fin, las economías occidentales comenzaron a hundirse en una profunda recesión. La crisis económica, que en Gran Bretaña iba a dar como resultado esa reestructuración radical del capitalismo occidental conocida como *thatcherismo*, trajo como consecuencia un violento asalto al movimiento obrero, al bienestar social, a la democracia, al estándar de vida de los trabajadores y a las ideas socialistas. En los Estados Unidos, llegó a la Casa Blanca un actor de cuarta categoría, no muy inteligente, con opiniones de derecha bien primitivas. La ola de movimientos de liberación colonial que en los años de posguerra había barrido Asia y América Latina estaba finalmente aplacándose. El mundo languidecía bajo el peso de la Guerra Fría.

A los pocos años de su publicación, el clima cultural del que este libro extrajo su fuerza original se había alterado drásticamente. En los estudios literarios y culturales, durante los años 80, la teoría seguía en alza, pero el marxismo fue progresivamente relegado por el feminismo, el posestructuralismo y, un poco más tarde, el posmodernismo. Trece años después de haber aparecido, el bloque soviético se derrumbó vergonzosamente, forzado a doblegarse por problemas internos, la carrera armamentista y la supremacía de la economía occidental. El marxismo, según el parecer de muchos, estaba definitivamente muerto, derrocado en el Este por demandas populares, y expulsado de Occidente por políticas de derecha y transformaciones sociales.

¿El interés de este estudio es entonces puramente histórico? Naturalmente, quisiera que no fuera así por una amplia variedad de razones. En primer lugar, lo que murió en la Unión Soviética puede considerarse marxista en el mismo sentido en que la Inquisición era cristiana. En segundo lugar, las ideas marxistas han sobrevivido tenazmente a la práctica política marxista. Sería un poco raro pensar que las ideas de Brecht, Lukács, Adorno y Raymond Williams dejaron de ser válidas porque China está virando hacia el capitalismo o porque el Muro de Berlín se ha caído a pedazos. Irónicamente, esto significaría pensar las relaciones entre política y cultura de manera mecanicista, una concepción de la cual el marxismo «vulgar» ha sido tantas veces

culpable. El legado crítico del marxismo es increíblemente rico y fértil; y al igual que cualquier otro método crítico debe ser valorado por el modo en que ilumina una obra de arte, no sólo por si sus ilusiones políticas se han cumplido en la práctica. Por ejemplo, no desechamos la crítica feminista sólo porque el patriarcado sigue vigente. Por el contrario, más razón aún para defender su causa.

Pero el marxismo no sólo sigue vigente como una forma de análisis cultural y literario de un valor incalculable. Basta con mirar lo profético que resultó ser el *Manifiesto comunista*. Marx y Engels entrevieron un mundo donde las fuerzas de un mercado globalizado reinarían soberanamente, indiferentes al daño humano que pudieran infligir, un mundo donde la brecha entre ricos y pobres se habría ensanchado de manera intolerable. En medio de una inestabilidad política generalizada, las masas pauperizadas quedarían enfrentadas a una pequeña elite internacional de ricos y poderosos. No es necesario señalar que no se trata tan sólo del mundo de la época victoriana, sino de un retrato asombrosamente preciso de nuestra propia condición global.

Marx predijo que las masas no aceptarían esta situación pasivamente. Y de hecho no lo han hecho. Claro que no es la clase obrera la que encabeza la resistencia, tal como Marx lo había anticipado. Al menos hasta hoy, los condenados de la tierra resultan ser fundamentalistas islámicos más que proletarios occidentales, con todos los riesgos que esto implica. Pero un siglo y medio más tarde, la forma general de la visión de Marx está lejos de haber perdido su vigencia; y si el fundamentalismo islámico es más un síntoma del malestar del capitalismo global que una solución, entonces la alternativa clásica —el socialismo— sigue siendo tan urgente como siempre. De hecho, el fundamentalismo ocupa el vacío que dejó la derrota de la izquierda. Si a la izquierda le hubieran dejado cumplir sus promesas de terminar con la miseria global que genera semejante intolerancia, es probable que el World Trade Center siguiera todavía en pie.

El marxismo ha sufrido en nuestros días la derrota más importante de su turbulenta historia. ¿A qué se debe? ¿A que el sistema al cual se opone se ha ablandado hasta volverse irreconocible, de manera que sus hipótesis se han vuelto superfluas? De hecho, lo que ocurrió ha sido todo lo contrario. La izquierda política ha sido incapaz de progresar porque el sistema es hoy más poderoso y omnipresente que nunca, porque se trata como siempre de negocios, sólo que a mayor escala. Y algunos izquierdistas arrepentidos pueden entonces racionalizar esta derrota decidiendo que eran las hipótesis marxistas las que estaban equivocadas.

La crítica marxista no logrará revertir esta derrota por su propia cuenta. De hecho, parte de lo que se conoce como materialismo cultural consiste en afirmar que la cultura no es en todo caso la razón última por la que viven los hombres. Pero tampoco es para desestimar: toda batalla es, entre otras cosas, una disputa de ideas. Este libro fue escrito como contribución a esta lucha en un área central de las humanidades.

TERRY EAGLETON
(2002)

Prólogo original

El marxismo es un tema muy complejo, y la crítica literaria marxista, que forma parte de él, no puede serlo menos. Por lo tanto, resultaría imposible en este sucinto estudio lograr algo más que introducir algunas cuestiones básicas y plantear algunas preguntas fundamentales. (El libro es pequeño porque inicialmente estaba pensado como una serie de cortos estudios introductorios). El riesgo con libros de este tipo es que pueden resultar aburridos para quienes están familiarizados con el tema y desconcertantes para aquellos que recién se acercan a él. No me propuse ser original ni exhaustivo, pero traté al menos de no ser tedioso ni abstracto. Busqué presentar los temas lo más claramente posible, aunque, dada su dificultad, no ha sido una tarea fácil. Y espero que las dificultades que puedan surgir provengan más del tema que de su presentación.

La crítica marxista analiza la literatura en términos de las condiciones históricas que la producen; y necesita igualmente ser consciente de sus propias condiciones históricas. Analizar a un crítico marxista como Lukács sin examinar los factores históricos que modelan su crítica resulta claramente inadecuado. El modo más adecuado de estudiar la crítica marxista sería entonces un recorrido histórico desde Marx y Engels hasta el presente, mostrando la forma en que cambia la crítica al mismo tiempo que se modifica la historia en la que se arraiga. Pero por razones de espacio, esto resultaría imposible. Elegí entonces cuatro tópicos centrales de la crítica marxista, para analizar a varios autores bajo su luz. Y si bien esto significa una buena dosis de compresión y omisión, también logra insinuar algo de la coherencia y la continuidad del tema.

Estoy hablando del marxismo como un «tema», y existe siempre el riesgo de que libros como este contribuyan a fomentar ese tipo de academicismo. Pronto veremos al marxismo cómodamente instalado entre una concepción psicoanalítica y una concepción mitológica de la literatura, como una «perspectiva» académica más estimulante, un área de estudio atractiva para que recorran los estudiantes. Antes de que pase esto, conviene que recordemos algo sumamente sencillo. El marxismo es una teoría científica de la sociedad humana y de los modos de transformarla; lo cual quiere decir, más concretamente, que un relato marxista tiene que mostrar la historia de las luchas de hombres y mujeres por liberarse de determinadas formas de explotación y opresión. Son luchas que no tienen nada de académicas, y olvidarlo corre por cuenta nuestra.

La relevancia que para esta lucha tiene una lectura marxista de *El paraíso perdido* o de *Middlemarch* no es evidente en forma inmediata. Pero debido al papel que la

crítica marxista desempeña en la transformación de las sociedades humanas, sería un error confinarla a los archivos de la academia. La crítica marxista forma parte de un corpus de análisis teórico que trata de explicar el funcionamiento de las *ideologías*: las ideas, valores y sentimientos a través de los cuales los hombres perciben su sociedad en diferentes épocas. Y muchas de esas ideas, valores y sentimientos sólo se vuelven visibles en la literatura. Comprender la ideología es comprender el pasado y el presente más profundamente, y tal comprensión contribuye a nuestra liberación. Escribí este libro convencido de ello; un libro dedicado a los miembros de mi cátedra de crítica marxista en Oxford, quienes han discutido estas cuestiones conmigo hasta el punto de ser virtualmente sus coautores.

MARX, ENGELS Y LA CRÍTICA

Si Karl Marx y Friederich Engels son más conocidos por sus escritos políticos y económicos que por sus textos sobre literatura, no es porque la consideraran algo insignificante. Es verdad que, como señalaba León Trotsky en *Literatura y revolución* ([1924] 1989), «hay muchas personas que piensan como revolucionarios y sienten como filisteos»; pero no es el caso de Marx y Engels. Los escritos de Karl Marx —que de joven fue autor de poemas líricos, un fragmento de drama heroico y una novela satírica incompleta con influencias de Lawrence Sterne— contienen abundantes conceptos y alusiones literarias. Marx escribió un voluminoso manuscrito inédito sobre arte y religión, y planeaba un periódico de crítica teatral, un extenso estudio sobre Balzac y un tratado de estética. Como intelectual alemán sólidamente formado en la gran tradición clásica de su sociedad, el arte y la literatura formaban parte del aire que respiraba. Su familiaridad con la literatura, de Sófocles y Lucrecio a la novela española y los folletines ingleses, era de una amplitud asombrosa. El círculo de trabajadores alemanes que fundó en Bruselas dedicaba una noche por semana a discutir sobre arte, y el propio Marx era un aficionado al teatro, recitador de poesía y devorador de todo tipo de arte literario, desde la prosa augusta hasta las baladas industriales. En una carta a Engels, describía su propia obra como una «totalidad estética», y fue escrupulosamente sensible a cuestiones de estilo literario, comenzando por el suyo propio. Sus primeros textos periodísticos argumentaban a favor de la libertad de expresión artística. Además, en su obra más madura, puede reconocerse por detrás de algunas de sus principales categorías de pensamiento económico la presencia de conceptos estéticos[2].

De todos modos, Marx y Engels tenían entre manos tareas más urgentes que la formulación de una teoría estética. Sus comentarios sobre arte y literatura son aislados y fragmentarios, alusiones al pasar más que argumentos desarrollados[3]. Ésta es una de las razones por las que la crítica marxista consiste en algo más que en la mera reexaminación de casos establecidos por los fundadores del marxismo. También consiste en algo más que lo que en Occidente se conoce como «sociología de la literatura». La sociología de la literatura se interesa principalmente por lo que podría denominarse «los medios de producción, distribución e intercambio literarios que existen en una sociedad determinada»: el modo en que se publica un libro, la composición social de los autores y su audiencia, niveles de alfabetización,

determinaciones sociales del «gusto». También examina textos literarios por su relevancia «sociológica», abordando una obra literaria para abstraer de ella temas de interés para el historiador social. Existen trabajos excelentes en este campo[4], y constituye un aspecto de la crítica marxista considerada en su conjunto. Pero considerada en sí misma, la sociología de la literatura no es particularmente marxista ni especialmente crítica. De hecho, se trata en gran parte de una versión convenientemente domesticada y digerida de la crítica marxista, apropiada para su consumo en Occidente.

La crítica marxista no es una mera «sociología de la literatura», interesada en cómo se publica una novela y si hay en ella referencias a la clase obrera. Su finalidad es *explicar* exhaustivamente una obra literaria, lo cual significa brindar una especial atención a la forma, el estilo y sus significados[5]. Pero también significa comprender esa forma, estilo y sentido como productos de una historia determinada. El pintor Henri Matisse señaló alguna vez que toda obra lleva las huellas de su época, pero que las grandes obras son aquéllas en las que estas huellas son más profundas. La mayoría de los estudiantes de literatura aprenden lo contrario: que el arte más significativo es el que trasciende eternamente sus condiciones históricas. La crítica marxista tiene mucho que decir al respecto, pero los análisis «históricos» de la literatura no comienzan con el marxismo. Muchos pensadores antes que Marx habían tratado de examinar las obras literarias en términos de la historia que las producía[6]; y uno de ellos, el filósofo idealista alemán G. W. F. Hegel, tuvo una profunda influencia en el pensamiento estético del propio Marx. La originalidad de la crítica marxista no depende entonces de su perspectiva histórica sobre la literatura, sino de su concepción revolucionaria de la historia misma.

BASE Y SUPERESTRUCTURA

Las semillas de esta concepción revolucionaria se encuentran sembradas en un famoso pasaje de *La ideología alemana*, de Marx y Engels (1845-1866):

> La producción de las ideas, de las representaciones y de la conciencia aparece, al principio, directamente entrelazada con la actividad material y el trato material de los hombres, como el lenguaje de la vida real. La formación de las ideas, el pensamiento, el trato espiritual de los hombres se presentan aquí todavía como emanación directa de su comportamiento material […] no partimos de lo que los hombres dicen, se representan o se imaginan, ni

> tampoco del hombre predicado, pensado, representado o imaginado, para llegar, a partir de allí, al hombre de carne y hueso; partimos del hombre que realmente actúa […] No es la conciencia la que determina la vida, sino la vida la que determina la conciencia.

Una formulación más completa de lo que esto significa puede encontrarse en el Prefacio de *Contribución a la crítica de la economía política* (1859):

> En la producción social de su vida los hombres establecen determinadas relaciones necesarias e independientes de su voluntad, *relaciones de producción* que corresponden a una fase determinada de desarrollo de sus *fuerzas* productivas materiales. El conjunto de estas relaciones de producción forma la estructura económica de la sociedad, la base real sobre la que se levanta la superestructura jurídica y política y a la que corresponden determinadas formas de conciencia social. El modo de producción de la vida material condiciona el proceso de la vida social, política y espiritual en general. No es la conciencia del hombre la que determina su ser sino, por el contrario, el ser social es lo que determina su conciencia.

En otras palabras, las relaciones sociales entre los hombres están sujetas a la forma en que estos producen su vida material. Determinadas «fuerzas productivas» —por ejemplo, la organización del trabajo en la Edad Media— suponen una relación social entre el vasallo y el amo conocida como feudalismo. En una etapa posterior, el desarrollo de nuevos modos de organización productiva se basa en un conjunto diferente de relaciones sociales, esta vez entre la clase capitalista propietaria de los medios de producción y la clase proletaria, cuya fuerza de trabajo el capitalista paga para su propio beneficio. Tomadas en conjunto, estas «fuerzas» y «relaciones» de producción forman lo que Marx llama «la estructura económica de la sociedad», más comúnmente conocida en el marxismo como «base» o «infraestructura» económica. De esta base económica, en cada época, surge una «superestructura»: determinadas formas jurídicas y políticas, determinado tipo de Estado cuya función esencial es la de legitimar el poder de la clase social propietaria de los medios de producción. Pero la superestructura contiene más que esto: también consiste en «determinadas formas de conciencia social» (política, religión, ética, estética), que es lo que el marxismo denomina *ideología*. La función de la ideología es también legitimar el poder de la clase dominante en la sociedad; en última instancia, las ideas dominantes de una sociedad son las de la clase dominante[7].

Así, para el marxismo, el arte forma parte de la superestructura de la sociedad. Forma parte (con las reservas al respecto que haremos más tarde) de la ideología de una sociedad: un elemento en una compleja estructura de percepciones sociales que asegura que la situación por la cual una clase social tiene el poder sobre otras es

percibida como «natural» por la mayoría de los miembros de esa sociedad, o bien pasa directamente inadvertida. Entender la literatura quiere decir, entonces, comprender el proceso total del cual forma parte. Como señala el crítico marxista ruso George Plejánov, «la mentalidad social de una época está condicionada por las relaciones sociales de esa época. En ningún lugar esto es tan evidente como en la historia del arte y de la literatura[8]». Las obras literarias no surgen de una inspiración misteriosa, ni se explican simplemente en términos de psicología del autor. Son formas de percepción, modos particulares de ver el mundo, que se relacionan con esa visión dominante que constituye la «mentalidad social» o la ideología de una época. Esa ideología es, por su parte, producto de las relaciones sociales concretas que los hombres establecen entre sí en un lugar y en un momento determinados, el modo en que esas relaciones de clase son vividas, legitimadas y perpetuadas. Sin embargo, los hombres no son libres de elegir las relaciones sociales de las que forman parte, sino que son forzados a participar de ellas por imperio de la necesidad material, por la naturaleza del modo de producción económica y por la etapa de desarrollo en la que se encuentran.

Entender *Rey Lear, La dunciada* o *Ulises* consiste entonces en algo más que en interpretar su simbolismo, estudiar su historia literaria y añadir notas al pie con los hechos sociológicos contenidos en ellas. Consiste antes que nada en comprender las relaciones complejas e indirectas entre estas obras y el mundo ideológico del que forman parte, relaciones que aparecen no sólo como tema o preocupaciones, sino como estilo, ritmo, imagen, calidad y (como veremos más adelante) forma. Pero tampoco lograremos comprender la ideología, que consiste en una estructura específica de la experiencia relativa históricamente que subyace al poder de una determinada clase social, a menos que logremos aprehender el papel que desempeña en el conjunto de la sociedad. No es una tarea fácil, puesto que la ideología nunca es un simple reflejo de las ideas de la clase dominante; por el contrario, es un fenómeno complejo, que puede incorporar conflictos e incluso visiones de mundo contradictorias. Para entender una ideología, debemos analizar las relaciones precisas entre las diferentes clases de una sociedad; lo que significa captar qué posición ocupa cada una de ellas respecto de los medios de producción.

Todo esto puede parecer una tarea monumental para un estudiante de literatura que piensa que el único requisito es discutir el argumento o los personajes. Puede parecer una confusión de la crítica literaria con disciplinas como la política o la economía, que es mejor mantener separadas. Sin embargo, es esencial para la explicación exhaustiva de toda obra literaria. Tomemos por ejemplo la gran escena del Golfo Plácido en *Nostromo*, de Conrad. Valorar la fuerza estética de este episodio, cuando Decoud y Nostromo se encuentran solos en la más completa oscuridad en la barcaza que se está hundiendo poco a poco, nos lleva sutilmente a ubicar la escena dentro de la visión imaginaria de la totalidad de la novela. El pesimismo radical de esta visión (que, para captar en su totalidad, por supuesto impone relacionar

Nostromo con el resto de las ficciones de Conrad) no puede pensarse simplemente en términos de factores «psicológicos» de su autor, puesto que la psicología individual también es un producto *social*. El pesimismo de la visión de mundo de Conrad es más bien una transformación artística del pesimismo ideológico de la época, la futilidad y el carácter circular de la historia, la soledad y opacidad del individuo, la relatividad e irracionalidad de los valores humanos, lo cual indica una drástica crisis de la ideología burguesa de la que el propio Conrad era aliado. Existían buenas razones para esa crisis ideológica, como parte de la historia del capitalismo imperial de ese período. Por supuesto que, en su ficción, Conrad no se limitó a reflejar esta historia en forma anónima; todo escritor se encuentra individualmente situado en la sociedad, y responde a la historia general desde su punto de vista particular, dándole sentido en sus propios términos. Pero no es difícil ver que desde la posición particular del autor, un «aristócrata» polaco exiliado, profundamente comprometido con el conservadurismo inglés, la crisis de la ideología burguesa británica se volvía más intensa[9].

También es posible pensar en estos términos la belleza artística con la que está construida la escena del Golfo Plácido. Escribir bien es más que una cuestión de «estilo»; significa también disponer de una perspectiva ideológica capaz de penetrar en la realidad de la experiencia humana en una situación determinada. Esto es lo que precisamente logra la escena del Golfo Plácido; y es capaz de lograrlo no sólo porque su autor resulta tener una excelente prosa, sino porque su situación histórica le permite gozar de semejante mirada. No importa si esta mirada es políticamente «progresista» o «reaccionaria» (como seguramente lo era la de Conrad), más aún si se considera que la mayoría de los escritores más importantes del siglo XX —Yeats, Eliot, Pound, Lawrence— fueron conservadores que tuvieron algo que ver con el fascismo. La crítica marxista, más que disculpar el hecho, lo explica: percibe que, en ausencia de un arte auténticamente revolucionario, sólo un conservadurismo radical, tan hostil como el marxismo a los valores marchitos de la sociedad liberal burguesa, podría producir obras significativas.

LITERATURA Y SUPERESTRUCTURA

Sería un error pensar que la crítica marxista pasa mecánicamente del texto a la ideología, de allí a las relaciones sociales y de allí a las fuerzas de producción. Más bien, se interesa en la *unidad* de estos «niveles» de la sociedad. La literatura puede ser parte de la superestructura, pero no constituye un mero reflejo pasivo de la base

económica. Engels lo deja bien claro en una carta a Joseph Bloch en 1890:

> Según la concepción materialista, el factor que *en última instancia* determina la historia es la producción y la reproducción de la vida real. Ni Marx ni yo hemos afirmado nunca más que esto. Si alguien lo tergiversa diciendo que el factor económico es el *único* determinante, convertirá aquella tesis en una frase vacua, abstracta, absurda. La situación económica es la base, pero los diversos factores de la superestructura que sobre ella se levantan —las formas políticas de la lucha de clases y sus resultados, las constituciones que, después de ganada una batalla, redacta la clase triunfante, etc., las formas jurídicas, e incluso los reflejos de todas estas luchas reales en el cerebro de los participantes, las teorías políticas, jurídicas, filosóficas, las ideas religiosas y el desarrollo ulterior de estas hasta convertirlas en un sistema de dogmas— ejercen también su influencia sobre el curso de las luchas históricas y determinan, predominantemente en muchos casos, su *forma*.

Engels quiere negar que exista una correspondencia mecánica, uno a uno, entre base y superestructura. Elementos de la superestructura reaccionan constantemente respecto de la base económica y tienen influencia sobre ella. La teoría materialista de la historia niega que el arte pueda *por sí solo* transformar el curso de la historia; pero insiste en que puede ser un elemento activo de dicho cambio. De hecho, cuando Marx aborda la relación entre base y superestructura, elige al arte como ejemplo del carácter complejo e indirecto de esta relación:

> En lo concerniente al arte, ya se sabe que ciertas épocas de florecimiento artístico no están de ninguna manera en relación con el desarrollo general de la sociedad, ni, por consiguiente, con la base material, con el esqueleto, por así decirlo, de su organización. Por ejemplo, los griegos comparados con los modernos, o también Shakespeare. Respecto de ciertas formas del arte, la épica por ejemplo, se reconoce directamente que, una vez que hace su aparición la producción artística como tal, ellas no pueden producirse nunca en su forma clásica, en la forma que hace época mundialmente; se admite así que en la esfera del arte, algunas de sus creaciones insignes son posibles solamente en un estadio poco desarrollado del desarrollo artístico. Si esto es verdad en el caso de la relación entre los distintos géneros artísticos en el ámbito del arte mismo, es menos sorprendente que ocurra en la relación entre el dominio total del arte y el desarrollo general de la sociedad. La dificultad consiste tan sólo en formular una concepción general de estas contradicciones. No bien se las especifica, resultan esclarecidas[10].

Marx está analizando aquí lo que denomina «la relación desigual del desarrollo de

la producción material […] y la producción artística». De aquí no se deduce que los logros artísticos más importantes dependen del mayor desarrollo de las fuerzas de producción, como es evidente en el ejemplo de los griegos, que produjeron grandes obras en una sociedad económicamente subdesarrollada. Marx se pregunta entonces por qué esas formas todavía nos interpelan, dada la distancia histórica que nos separa de ellas:

> Pero la dificultad no consiste en comprender que el arte griego y la epopeya estén ligados a ciertas formas del desarrollo social. La dificultad consiste en comprender que puedan aún proporcionarnos goces artísticos y valgan, en ciertos aspectos, como una norma y un modelo inalcanzables.

¿Por qué el arte griego nos sigue proporcionando todavía tanto placer estético? La respuesta que da Marx ha sido denostada por sus críticos como inepta y poco convincente:

> Un hombre no puede volver a ser niño sin volverse infantil. Pero ¿no disfruta acaso de la ingenuidad de la infancia, y no debe aspirar a reproducir su verdad en un nivel superior? ¿No revive en la naturaleza infantil el carácter propio de cada época en su verdad natural? ¿Por qué la infancia histórica de la humanidad, en el momento más bello de su desarrollo, no debería ejercer un encanto eterno, como una fase que no volverá jamás? Hay niños mal educados y niños precoces. Muchos pueblos antiguos pertenecen a esta categoría. Los griegos eran niños normales. El encanto que encontramos en su arte no está en contradicción con el escaso desarrollo de la sociedad en la que maduró. Es más bien su resultado; en verdad está ligado indisolublemente al hecho de que las condiciones sociales inmaduras en que ese arte surgió, y que eran las únicas en que podía surgir, no pueden volver jamás.

Así, nuestro gusto por el arte griego es una regresión a la infancia, un momento de sentimentalismo antimaterialista sobre el que los críticos hostiles se han abalanzado con regocijo. Pero el fragmento sólo puede ser leído de esta manera si se lo arranca del contexto al cual pertenece: los borradores manuscritos de 1857 conocidos hoy como los *Grundrisse*. Una vez devuelto a este contexto, el sentido se torna evidente en forma inmediata. Los griegos, trata de demostrar Marx, fueron capaces de producir grandes obras de arte no *a pesar* sino *a causa* del escaso desarrollo de su sociedad. En las sociedades antiguas que no han sufrido todavía la fragmentación de la «división del trabajo» propia del capitalismo, donde la «calidad» no ha sido aplastada por la «cantidad» que resulta de la producción de mercancías y del desarrollo permanente e imparable de las fuerzas de producción, todavía puede darse cierto equilibrio o armonía entre el hombre y la naturaleza, una armonía que

depende precisamente de la condición *limitada* de la sociedad griega. El mundo «infantil» de los griegos es atractivo porque transcurre dentro de ciertos límites mensurables, mesura y límites que son brutalmente anulados por la sociedad burguesa en su ilimitada demanda de producir y consumir. Históricamente, es esencial que esta sociedad restringida deba quebrarse cuando las fuerzas productivas se expanden más allá de sus fronteras; pero cuando Marx habla de «aspirar a reproducir su verdad en un nivel superior», está hablando claramente de la sociedad comunista del futuro, cuando el hombre desarrollado ilimitadamente tenga a su disposición recursos ilimitados[11].

Dos cuestiones surgen entonces de las formulaciones de Marx en los *Grundrisse*. La primera se refiere a la relación entre «base» y «superestructura»; la segunda consiste en la relación de nuestro propio presente con el arte del pasado. Tomemos esta segunda cuestión: ¿cómo puede ser que a nosotros, como modernos, nos siga resultando estéticamente atractiva la producción cultural de sociedades antiguas, completamente distintas de la nuestra? En cierto sentido, la respuesta de Marx no es diferente de la respuesta a la pregunta: ¿cómo es que nosotros, modernos, todavía nos seguimos sintiendo interpelados por las hazañas de, por ejemplo, un Espartaco? Si Espartaco o la escultura griega todavía nos interpelan, es porque nuestra propia historia nos liga a sociedades antiguas en las que encontramos una fase inmadura de las fuerzas que nos condicionan. Además, encontramos en ellas una imagen primitiva de «equilibrio» entre el hombre y la naturaleza que la sociedad capitalista necesariamente destruye, y que la sociedad socialista puede reproducir a un nivel incomparablemente superior. En otras palabras, tenemos que pensar la «historia» en términos más amplios que los de nuestra propia historia contemporánea. Preguntar cómo se relaciona Dickens con la historia no es sólo preguntar cómo se relaciona con la Inglaterra victoriana, porque esa sociedad fue de hecho el producto de una larga historia que incluye a hombres como Shakespeare y Milton. Definir la historia como «contemporaneidad» supone una visión de la historia asombrosamente estrecha, que relega todo lo demás al carácter de «lo universal». Bertolt Brecht propone una respuesta al problema del pasado y el presente cuando sostiene:

> necesitamos desarrollar el sentido histórico […] hasta convertirlo en un placer concreto para los sentidos. Cuando representa obras de otras épocas, a nuestro teatro le gusta anular la distancia, llenar los blancos, pasar por alto las diferencias. ¿Pero qué ocurre entonces con nuestro placer por las comparaciones, por el distanciamiento, por lo no semejante, que es al mismo tiempo placer por lo que está más cerca nuestro y es más característico de nosotros[12]?

El otro problema planteado por los *Grundrisse* es el de la relación entre base y superestructura. Marx dice claramente que la relación entre estos dos aspectos de la

sociedad no es simétrica, como si se tratara de un armonioso minué que bailan tomados de la mano a lo largo de la historia. Cada elemento de la superestructura de la sociedad —arte, derecho, política, religión— tiene su propio ritmo de desarrollo, su propia evolución interna, que no puede ser reducida a una mera expresión de la lucha de clases o al estado de la economía. El arte, como comenta Trotsky, tiene «un alto grado de autonomía»: no está sujeto al modo de producción en una relación uno a uno. Y aun así, el marxismo también afirma que, en última instancia, el arte está determinado por el modo de producción. ¿Cómo podemos explicar esta aparente discrepancia?

Tomemos un ejemplo literario concreto. Una lectura de *La tierra baldía*, de T. S. Eliot, en clave de «vulgata marxista» diría que el poema está directamente determinado por factores económicos e ideológicos: por el vacío espiritual y el agotamiento de la ideología burguesa a raíz de la crisis del capitalismo imperial conocida como Primera Guerra Mundial. Esto sería explicar el poema como un «reflejo» inmediato de dichas condiciones; pero es evidente que no se está tomando en cuenta toda una serie de «niveles» que «median» entre el texto en sí y la economía capitalista. No se dice nada, por ejemplo, acerca de la situación social del propio Eliot, un escritor que vive una relación ambigua con la sociedad inglesa, como un «aristócrata» estadounidense expatriado que se vuelve un empleado de banco y que, aun así, se identifica profundamente con los valores tradicionales y conservadores de la ideología inglesa más que con el mercantilismo burgués. No dice nada sobre las formas más generales de la ideología, nada acerca de su estructura, contenido, complejidad interna, y cómo todo esto se produce por relaciones de clase extremadamente complejas de la sociedad inglesa de su tiempo. Tampoco dice nada acerca de la forma y el lenguaje de *La tierra baldía*: por qué Eliot, a pesar de su conservadurismo político, fue un poeta de vanguardia que tomó de la historia de las formas literarias que tenía a su disposición técnicas experimentales «progresistas», y sobre qué base ideológica se apoya esta elección. Desde esta perspectiva, no sabemos nada sobre las condiciones que en ese momento hicieron surgir determinadas formas de «espiritualidad», en parte cristianas y en parte budistas, que aparecen en el poema; ni del papel que en la formación ideológica de la época cumple cierto tipo de antropología (Fraser) y filosofía (el idealismo de F. H. Bradley) burguesas de las que el poema hace uso. Deja a oscuras la posición social de Eliot como artista, parte de una elite erudita, experimental y autoconsciente, que dispone de medios específicos de publicación (pequeños diarios y revistas); tanto como el tipo de lector que esto implica y su efecto sobre el estilo y los procedimientos del poema. Ignora completamente la relación entre el poema y las teorías estéticas que se asocian con él: qué papel desempeña esa estética en la ideología de la época, y la forma que le da a la construcción del poema.

Un análisis completo de *La tierra baldía* deberá tomar en cuenta todos estos factores. No se trata de *reducir* el poema al estado del capitalismo contemporáneo; ni

de introducir tantas criteriosas complicaciones que hagan perder de vista algo tan crudo como el capitalismo. Por el contrario: todos estos elementos que acabo de enumerar (la posición de clase del autor, las formas ideológicas y su relación con las formas literarias, el «espiritualismo» y la filosofía, las técnicas de producción literarias, la teoría estética) son directamente relevantes para el modelo base/superestructura. Lo que la crítica marxista busca es la *articulación* única de estos elementos que constituye lo que conocemos como *La tierra baldía*[13]. Ninguno de estos elementos puede reducirse a otro: cada uno tiene su relativa independencia. *La tierra baldía* puede explicarse entonces como un poema que surge de la crisis de la ideología burguesa, pero su correspondencia con esta crisis o con las condiciones políticas y económicas que la producen no es tan simple y directa. (Como poema, por supuesto, *no se reconoce a sí mismo* como producto de una crisis ideológica particular, pues si eso ocurriera, dejaría de existir como tal. Necesita traducir esa crisis a términos «universales», aprehenderla como parte de una condición humana invariable, compartida por los antiguos egipcios tanto como por el hombre moderno). La relación de *La tierra baldía* con la historia de su tiempo se encuentra entonces intensamente *mediada*; como ocurre con cualquier obra de arte.

LITERATURA E IDEOLOGÍA

Friedrich Engels observa en *Ludwig Feuerbach y el fin de la filosofía clásica alemana* (1888) que el arte es mucho más rico y «opaco» que la teoría política y económica porque es ideológicamente menos puro. Aquí es importante subrayar el sentido exacto que para el marxismo tiene la «ideología». En primer lugar, la ideología no es un conjunto de doctrinas; significa el modo en que los hombres viven su rol en una sociedad de clases, los valores, las ideas, las imágenes que los sujetan a su función social y les impide un verdadero conocimiento del conjunto de la sociedad. En este sentido, *La tierra baldía* es un texto ideológico: muestra a un hombre que le da sentido a su experiencia por vías que le imposibilitan un conocimiento verdadero de la sociedad, vías que son, en consecuencia, falsas. Todo arte surge de una concepción ideológica del mundo; Plejánov comenta que no existe una obra de arte que carezca por completo de contenido ideológico. Pero la observación de Engels sugiere que el arte tiene una relación más compleja con la ideología que el derecho y la teoría política, que encarnan de manera mucho más transparente los intereses de una clase dominante. La cuestión, entonces, es qué relación tiene el arte con la ideología.

No es una pregunta fácil de responder. Hay dos posiciones posibles, que

representan dos extremos opuestos. Una es que la literatura *no es otra cosa* que ideología bajo una determinada forma artística, que las obras literarias son expresión de las ideologías de su tiempo. Una obra es prisionera de la «falsa conciencia», incapaz de ir más allá de ella para acceder a la verdad. Es una posición característica de mucha de la crítica marxista «vulgar», que tiende a ver a las obras literarias como mero reflejo de las ideologías dominantes. Como tal, es incapaz de explicar, en primer lugar, por qué tanta literatura en realidad *cuestiona* los presupuestos ideológicos de su tiempo. La posición contraria se aprovecha del hecho de que gran parte de la literatura cuestiona la ideología a la que se opone para hacer de esto parte de la definición del arte literario. Tal como sostiene Ernst Fischer en su obra significativamente titulada *Art Against Ideology* [Arte versus ideología] (1969), el auténtico arte trasciende los límites ideológicos de su tiempo, permitiéndonos comprender la realidad que la ideología oculta.

Las dos posiciones me parecen demasiado simples. El teórico marxista francés Louis Althusser nos brinda una versión más sutil (aunque sigue siendo incompleta) de las relaciones entre literatura e ideología[14]. Althusser sostiene que el arte no puede reducirse a la ideología: más bien, es una *relación* particular con ella. La ideología define el modo imaginario en que los hombres viven su relación con el mundo real, que es, por supuesto, el tipo de experiencia que también nos proporciona la literatura: lo que se siente viviendo en determinadas condiciones, más que el análisis conceptual de dichas condiciones. Sin embargo, el arte hace más que reflejar pasivamente esta experiencia. Se encuentra en el interior de la ideología, pero también logra distanciarse de ella, hasta el punto de permitirnos «sentir» y «percibir» la ideología de la que surge. Al hacer esto, el arte no nos permite *conocer* la verdad que la ideología oculta, puesto que, para Althusser, «conocimiento» en el sentido estricto de la palabra significa conocimiento *científico*, el tipo de conocimiento del capitalismo que nos proporciona, digamos, El capital, de Marx, más que *Tiempos difíciles*, de Dickens. La diferencia entre ciencia y arte no es que sus objetos sean diferentes, sino que estudian el mismo objeto de manera diferente. La ciencia nos brinda un conocimiento conceptual de una situación, el arte nos brinda la experiencia de esa situación, lo que es equivalente a la ideología. Pero al hacer esto, nos permite «ver» la naturaleza de la ideología, y así nos orienta en dirección al conocimiento completo de la ideología, que constituye un conocimiento científico.

¿Cómo puede lograr esto la literatura? Uno de los colegas de Althusser, Pierre Macherey, desarrolló mejor el tema. En *Para una teoría de la producción literaria* (1974), Macherey distingue entre lo que denomina «ilusión» (queriendo decir, básicamente, «ideología») y «ficción». La ilusión —la experiencia ideológica común de todos los hombres— es el material sobre el que el escritor trabaja; pero al trabajar sobre él, lo transforma en algo diferente, dándole forma y estructura. Al prestarle una determinada forma, fijándola dentro de límites ficcionales, el arte es capaz de distanciarse de la ideología, revelándonos sus límites. Así, sostiene Macherey, el arte

contribuye a deshacernos de las ilusiones ideológicas.

Los comentarios de Althusser y Macherey acerca de ciertos asuntos cruciales me parecen ambiguos y oscuros, pero la relación que proponen entre literatura e ideología es muy productiva. Para ambos críticos, la ideología es más que un cuerpo amorfo de imágenes e ideas que flotan libremente: en toda sociedad, posee una determinada coherencia estructural. Gracias a que posee dicha coherencia, puede ser objeto de análisis científico; y desde el momento en que el texto literario «pertenece» a la ideología, es susceptible de ser objeto de un análisis semejante. Una crítica científica busca explicar la obra literaria en términos de la estructura ideológica de la que forma parte, que a su vez se transforma por el tratamiento artístico que la obra hace sobre ella: investigaría los principios que ligan la obra a la ideología y que la distancian de ella. Eso es precisamente lo que ha hecho la crítica marxista más sofisticada; el punto de partida de Macherey son los brillantes análisis que Lenin hizo de Tolstoi[15]. Hacer esto, sin embargo, significa aprehender la obra literaria como una estructura *formal*; que es el problema hacia el cual nos dirigimos a continuación.

2. *Forma y contenido*

HISTORIA Y FORMA

En uno de sus primeros ensayos publicados, *Historia evolutiva del drama moderno* (1909)[16], el crítico marxista húngaro Georg Lukács escribe que «el verdadero elemento social en la literatura es la forma». No es el tipo de comentario que uno espera de la crítica marxista. En primer lugar, la crítica marxista se ha opuesto tradicionalmente a toda clase de formalismo literario, atacando el interés innato por las características puramente técnicas, que priva a la literatura de su significado histórico y la reduce a un mero juego estético. De hecho, la crítica marxista ha señalado la relación entre dicho análisis tecnocrático y el funcionamiento de las sociedades del capitalismo avanzado[17]. Por otro lado, gran parte de la crítica marxista ha prestado en la práctica escasa atención a los problemas de forma, archivando la cuestión en su obstinada búsqueda de contenido político. El propio Marx creía que la literatura debía mostrar una unidad de forma y contenido, y quemó algunos de sus primeros poemas líricos debido a la falta de control de sus sentimientos rapsódicos; aunque una escritura excesivamente formalista también le resultaba sospechosa. En uno de sus primeros artículos periodísticos sobre las canciones de los tejedores silesianos, sostenía que los ejercicios meramente estilísticos «corrompían el contenido», que imprime a su vez el sello de su «vulgaridad» sobre la forma literaria. En otras palabras, Marx muestra una concepción *dialéctica* de la relación en cuestión: la forma es producto del contenido, pero actúa retroactivamente sobre él según una relación recíproca. Los comentarios del joven Marx en el *Rheinische Zeitung* sobre el carácter opresivo de la preceptiva formalista —«la forma no tiene ningún valor al menos que sea la forma de un contenido concreto»— podrían igualmente aplicarse a su concepción estética.

Al afirmar la unidad de forma y contenido, Marx estaba siendo fiel a la tradición hegeliana que había heredado. En su *Lecciones sobre la estética* (1835), Hegel sostiene que «todo contenido definido determina la forma que debe encarnarlo de manera adecuada». «Un defecto en la forma —sostenía— surge de un defecto en el contenido». De hecho, para Hegel la historia del arte puede ser escrita en términos de la relación variable entre forma y contenido. El arte manifiesta las diferentes etapas de desarrollo de lo que Hegel denomina el «Espíritu universal», la «Idea» o el «Absoluto»; éste es el contenido del arte, que trata de encarnarse sucesivamente en una forma artística adecuada. En una etapa temprana de su desarrollo histórico, el

Espíritu no puede encontrar una forma adecuada que lo realice: la escultura antigua, por ejemplo, revela que el «Espíritu» se encuentra obstaculizado y desbordado por un exceso de materialidad sensual, que es incapaz de moldear para sus propios fines. Por otro lado, el arte clásico griego alcanza una armoniosa unidad entre forma y contenido, lo espiritual y lo material: por un breve período histórico, el «contenido» encuentra una forma apropiada que lo encarna plenamente. Sin embargo, en el mundo moderno, sobre todo en el Romanticismo, lo espiritual absorbe lo sensual, el contenido excede la forma. Las formas materiales ceden su lugar al desarrollo superior del Espíritu, que al igual que las fuerzas productivas de Marx, ha sobrepasado los límites de los moldes clásicos que previamente lo contenían.

Sería un error pensar que Marx adoptó la estética de Hegel en su totalidad. Esta última es idealista, drásticamente simplificadora y sólo hasta cierto punto dialéctica; y en cualquier caso, Marx no estaba de acuerdo con Hegel en varias cuestiones estéticas concretas. Pero ambos pensadores compartían la creencia de que la forma estética no es un mero capricho del artista individual. Las formas están históricamente determinadas por el tipo de contenido que tienen que encarnar; cambian, se transforman, son destruidas y revolucionadas cuando cambia el contenido. En este sentido, el contenido es previo a la forma, así como para el marxismo es el cambio en el contenido material de una sociedad, su modo de producción, lo que determina las formas de su superestructura. «La forma en sí —observa Fredric Jameson en *Marxism and Form* [Marxismo y forma] (1971)— no es sino el desarrollo del contenido en el campo de la superestructura». Para aquellos que replican con irritación que forma y contenido son inseparables, que la distinción es artificial, es bueno reconocer sin demora que esto es verdad sólo *en la práctica*. El propio Hegel lo reconoce: «El contenido —escribió— no es nada más que la conversión de la forma en contenido, y la forma, nada más que la conversión del contenido en forma». Pero si en la práctica forma y contenido son inseparables, teóricamente son entidades diferentes. Podemos entonces hablar de *relaciones* variables entre ellas.

Sin embargo, estas relaciones no son fáciles de aprehender. La crítica marxista concibe la forma y el contenido en una relación dialéctica, pero aun así pretende afirmar en última instancia la primacía del contenido en la determinación de la forma[18]. En *La novela y el pueblo* (1937), Ralph Fox lo plantea de manera tortuosa pero correcta cuando afirma que «la forma es el producto del contenido, es idéntica y forma una sola cosa con él, y aunque la primacía está del lado del contenido, la forma nunca permanece pasiva y reacciona retroactivamente sobre el contenido». Esta concepción dialéctica de la relación forma-contenido se enfrenta a dos posiciones. Por un lado, es un ataque a la escuela formalista (personificada por el formalismo ruso de los años veinte), para la cual el contenido es una mera función de la forma, esto es, el contenido de un poema se selecciona simplemente para reforzar los procedimientos técnicos desplegados por el texto[19]. Pero también critica la noción

vulgar del «marxismo ortodoxo» que dice que la forma artística es simplemente un artificio, que se impone desde afuera sobre el contenido turbulento de la historia. Dicha posición puede encontrarse en *La agonía de la cultura burguesa* (1938), de Christopher Caudwell. En este libro, Caudwell distingue entre lo que llama «ser social» —el material vital e instintivo de la experiencia humana— y las formas de la conciencia de la sociedad. La revolución ocurre cuando estas formas, que se osificaron y se volvieron obsoletas, son escindidas por el flujo caótico y dinámico del «ser social». En otras palabras, Caudwell piensa el «ser social» (*contenido*) como inherentemente informe, y la forma, como inherentemente restrictiva; es decir, le falta una comprensión suficientemente dialéctica de la relación en cuestión. Pero no ve que la forma no elabora el material en bruto del contenido, porque para el marxismo, dicho contenido (sea social o literario) ya tiene una *forma*; y constituye una estructura significativa. La concepción de Caudwell es una mera variante del lugar común de la crítica burguesa de que el arte es «la organización del caos de la realidad» (¿Cuál es el significado ideológico de percibir la realidad como caótica?). Por el contrario, Fredric Jameson habla de una «lógica interna del contenido», de la cual las formas sociales o literarias serían una transformación.

Dada esta visión limitada de la relación forma-contenido, no asombra que los críticos marxistas ingleses de la década del treinta caigan a menudo en el error del «marxismo ortodoxo» de abordar una obra literaria por su contenido ideológico y relacionarla directamente con la lucha de clases o con la economía[20]. El comentario de Lukács es una advertencia acerca de este riesgo: en el arte, la forma es el verdadero vehículo de la ideología, más que el contenido abstracto de la obra. La huella de la historia se encuentra en la obra literaria *en tanto literaria*, no como una forma superior de documentación social.

FORMA E IDEOLOGÍA

¿Qué quiere decir que la forma literaria es ideológica? León Trotsky hace un comentario muy interesante en *Literatura y revolución*, cuando afirma que

> la relación recíproca entre la forma y el contenido está determinada por la nueva forma, descubierta, anunciada y desarrollada bajo la presión de una necesidad interior, de una exigencia psicológica colectiva que, como toda la psicología humana […] tiene raíces sociales.

El desarrollo significativo de las formas literarias es, entonces, producto de cambios significativos de la ideología. Dicho desarrollo encarna nuevos modos de percibir la realidad social y (como veremos más adelante) nuevas relaciones entre el artista y su público. Esto puede verse claramente si pensamos en casos muy bien estudiados, como el del surgimiento de la novela en el siglo XVIII en Inglaterra. La novela, como sostiene Ian Watt[21], revela en su *forma* una serie de cambios de intereses ideológicos. Sin importar su contenido, una novela comparte determinadas estructuras formales con obras semejantes de la misma época: un cambio del interés en lo sobrenatural y lo romántico por lo individual-psicológico y la experiencia «cotidiana»; un concepto realista y sustancial del «personaje»; una preocupación por la fortuna material de un protagonista individual que sigue un desarrollo narrativo lineal impredecible, etc. Watt sostiene que este cambio en la forma se debe a una mayor seguridad de la clase burguesa en sí misma, cuya conciencia ha podido ir más allá de los límites de las antiguas convenciones literarias «aristocráticas». Igualmente, Plejánov sostiene, en *French Dramatic Literature and French 18th Century Painting*[22], que la transición entre la tragedia clásica y la comedia sentimental en Francia refleja un cambio de valores aristocráticos por valores burgueses. O bien tomemos la ruptura entre naturalismo y expresionismo en el teatro europeo en el cambio de siglo. Como observa Raymond Williams[23], el cambio está indicando una ruptura de determinadas convenciones dramáticas que corporizan «estructuras de sentimiento» específicas, un conjunto de formas de percibir y de responder a la realidad heredadas. El expresionismo siente la necesidad de trascender los límites del teatro naturalista, que presupone la solidez del mundo burgués ordinario, para desnudar su falsedad y ponerle fin a sus relaciones sociales, penetrando por medio de símbolos y fantasías en la psique extrañada y escindida que la «normalidad» oculta. La transformación de una convención escénica significa entonces una transformación más profunda de la ideología burguesa, en el momento en que las relaciones sociales y la confianza en la noción de identidad de la época victoriana comienzan a resquebrajarse y a pulverizarse frente a las crisis del capitalismo mundial cada vez más frecuentes.

De más está aclarar que la relación entre los cambios de la forma literaria y los cambios en la ideología no es simple ni simétrica. La forma literaria, como nos recuerda Trotsky, posee un alto grado de autonomía; en parte evoluciona de acuerdo a sus propias presiones internas, y no sigue necesariamente el viento ideológico que sopla. Así como para la teoría económica marxista cada formación económica contiene restos de antiguos modos de producción ya superados, las marcas de formas literarias anteriores sobreviven dentro de las nuevas. Podríamos decir que la forma es siempre una unidad compleja de al menos tres elementos: se encuentra parcialmente configurada por una historia de las formas literarias «relativamente autónoma»; es una cristalización de determinadas estructuras ideológicas dominantes, como vimos en el caso de la novela; y, como veremos más adelante, encarna una serie específica

de relaciones entre el autor y el público. La crítica marxista se dedica a analizar la unidad dialéctica entre estos tres elementos. Así, al optar por una forma, el escritor encuentra su elección ideológicamente acotada. Puede combinar y modificar formas que la tradición literaria pone a su disposición, pero estas formas, tanto como su permutación, tienen una significación ideológica. El lenguaje y los procedimientos que un escritor tiene a mano están saturados de modos ideológicos de percepción, formas codificadas de interpretación de la realidad[24]; y el grado en que puede modificar o rehacer estos lenguajes depende de algo más que de su genio personal: depende de si en ese momento de la historia, la «ideología» llegó a un punto en el que debe y puede transformarse.

LUKÁCS Y LA FORMA LITERARIA

La obra de Georg Lukács es la que ha explorado el problema de la forma literaria con mayor exhaustividad[25]. En su obra premarxista *Teoría de la novela* (1920), el joven Lukács sigue a Hegel al pensar la novela como una «épica burguesa», pero una épica que, a diferencia de su contrapartida clásica, revela el sentimiento de exilio y de alienación del hombre en la sociedad moderna. En la sociedad clásica griega, el universo es la casa del hombre, que se mueve dentro de un mundo acabado y pleno de sentido inmanente, adecuado a las exigencias de su alma. La novela surge cuando esta integración armoniosa del hombre y su mundo se resquebraja; el héroe de ficción es ahora alguien en busca de una totalidad perdida, extraño en un mundo demasiado amplio o demasiado estrecho para contener sus deseos. Acosado por la disparidad entre la realidad empírica y un absoluto perdido, la forma de la novela es típicamente *irónica*; la «épica de un mundo abandonado por los dioses».

Cuando se hizo marxista, Lukács rechazó este pesimismo cósmico; pero gran parte de su obra madura recupera el acento hegeliano de *Teoría de la novela*. Para el Lukács marxista de *Ensayos sobre el realismo* y *La novela histórica*, los grandes artistas son aquellos que pueden captar y recrear la totalidad armónica de la vida humana. En una sociedad donde lo general y lo particular, lo conceptual y lo sensible, lo social y lo individual están cada vez más separados por la «alienación» del capitalismo, el gran escritor los reúne dialécticamente en una totalidad compleja. Su ficción refleja, entonces, de forma microscópica, la totalidad compleja de la sociedad. Al hacer esto, el arte superior lucha contra la alienación y la fragmentación de la sociedad capitalista, proyectando un imagen rica y multifacética de la totalidad de la vida. Lukács denomina «realismo» a dicho arte, e incluye en él a los griegos y a

Shakespeare tanto como a Balzac y Tolstoi; los tres grandes períodos del realismo histórico son la Antigua Grecia, el Renacimiento y Francia a comienzos del siglo XIX. Una obra «realista» es rica en una serie de relaciones complejas y comprehensivas entre el hombre, la naturaleza y la historia; y estas relaciones encarnan y despliegan lo que para el marxismo es más «típico» de una fase particular de la historia. Para Lukács lo típico significa las fuerzas sociales latentes más características y avanzadas históricamente desde el punto de vista del marxismo, que revelan la estructura y dinámica interna de la sociedad. La tarea del escritor realista es plasmar sensorialmente estas fuerzas y tendencias «típicas» en individuos y acciones. Al hacer esto, relaciona lo individual con la totalidad social, dotando a cada detalle concreto de la vida social del poder de lo «histórico-universal», el movimiento significativo de la historia.

Los conceptos críticos más importantes de Lukács —«totalidad», «tipo social», «histórico-universal»— son esencialmente hegelianos más que directamente marxistas, aunque en su propia crítica literaria Marx y Engels utilizan la noción de «tipo». Engels observa, en una carta a Lassalle, que un personaje auténtico debe combinar lo típico con lo individual; y tanto él como Marx pensaban que esto era el mayor logro de Shakespeare y de Balzac. Un personaje típico o representativo encarna fuerzas históricas sin dejar de estar, no obstante, ricamente individualizado; y para que un escritor pueda dramatizar estas fuerzas históricas debe ser, según Lukács, «progresista» en su arte. Todo gran arte es socialmente progresista en el sentido de que, cualquiera sea la conciencia política del autor (y en el caso de Scott y Balzac, es abiertamente reaccionaria), logra plasmar las fuerzas vivas histórico-universales de una época que producen el cambio y el crecimiento de la sociedad, revelando su potencial desarrollo en toda su complejidad. Así, el escritor realista penetra en los fenómenos contingentes de la vida social para revelar la esencia o lo esencial de una condición, seleccionando y combinando los detalles en una totalidad formal y plasmándolos en una experiencia concreta.

Para Lukács, la capacidad o incapacidad del escritor para lograr esto no depende tan sólo de sus aptitudes personales, sino del lugar que ocupa en la historia. Los grandes escritores realistas surgen en momentos en que la historia está claramente en pleno desarrollo. La novela histórica, por ejemplo, aparece como *género* a principios del siglo XIX en un momento de turbulencia revolucionaria, cuando para los escritores era posible captar su propio presente como *histórico*; o, para ponerlo en los términos de Lukács, pensar el pasado histórico como «la prehistoria del presente». Shakespeare, Scott, Balzac y Tolstoi pudieron crear un gran arte realista porque vivieron el tumultuoso nacimiento de una época histórica, comprometidos dramáticamente con la dinámica de sus sociedades y con los «típicos» conflictos expuestos vivamente. Este contenido histórico es lo que está en la base de sus logros formales; «la riqueza y la profundidad de los personajes de ficción —sostiene Lukács — se apoya en la riqueza y la profundidad de la totalidad del proceso social[26]». Para

los sucesores de los realistas —por ejemplo, para Flaubert, que viene después de Balzac—, la historia es un objeto inerte, una serie de hechos dados exteriormente que no pueden seguir pensándose como producto de la acción de los hombres. Privado de las condiciones históricas que le dieron nacimiento, el realismo se fragmenta y se descompone por un lado en naturalismo y por otro, en formalismo.

El momento crucial de transición fue para Lukács el fracaso de la revolución europea de 1848; un fracaso que señala la derrota del proletariado, sella la defunción de la etapa heroica y progresista del poder burgués, congela la lucha de clases y marca el ingreso de la burguesía en la sórdida y poco heroica misión de consolidar el capitalismo. La ideología burguesa olvida sus ideales revolucionarios previos, deshistoriza la realidad y acepta la sociedad como un hecho natural. Balzac representa la última gran lucha contra la degradación capitalista del hombre, mientras que sus sucesores registran pasivamente un mundo capitalista ya degradado. El resultado de este agotamiento en la dirección y el sentido histórico es el arte que conocemos como naturalismo. Por naturalismo, Lukács entiende la distorsión del realismo, personificado por Zola, que se limita a reproducir fotográficamente los fenómenos de superficie de la sociedad, sin penetrar en su esencia. La observación meticulosa de detalles reemplaza a la representación de rasgos «típicos»; las relaciones dialécticas entre los hombres y su mundo da paso a un ambiente de objetos contingentes, sin vida, desconectados de los personajes; el personaje «representativo» cede su prioridad ante el «culto del promedio»; la psicología o la fisiología desplazan a la historia como la auténtica determinación de la acción individual. Se trata de una visión alienada de la realidad, que transforma al escritor de participante activo de la historia en observador clínico. Al carecer de una comprensión de lo típico, el naturalismo no puede crear una totalidad de sentido a partir de sus materiales; la unidad épica o las acciones dramáticas que construye el realismo se deshacen en una serie de intereses puramente privados.

El «formalismo» reacciona en una dirección opuesta, pero acusa la misma pérdida de sentido histórico. En las palabras alienadas de Kafka, Musil, Joyce, Beckett o Camus, el hombre es despojado de su historia y no tiene ninguna realidad más allá de su yo; el personaje se disuelve en una serie de estados mentales, la realidad objetiva queda reducida a un caos ininteligible. Como con el naturalismo, se destruye la unidad dialéctica entre el mundo interior y el exterior, y tanto lo individual como lo social están vaciados de sentido. Los individuos son presa de la desesperación y la *angst*, carecen de relaciones sociales y, por consiguiente, de una auténtica identidad; la historia pierde su sentido o se vuelve cíclica, reducida a mera duración. Los objetos pierden su significado y se vuelven contingentes; y el simbolismo cede su lugar a la alegoría, que rechaza la idea de un sentido inmanente. Si el naturalismo es una especie de objetividad abstracta, el formalismo es una subjetividad abstracta; ambos difieren de la forma artística genuinamente dialéctica (el realismo), cuya forma media entre lo concreto y lo general, la esencia y la existencia, lo típico y lo individual.

GOLDMANN Y EL ESTRUCTURALISMO GENÉTICO

El principal discípulo de Lukács, dentro de la llamada escuela neohegeliana de crítica marxista, fue el crítico rumano Lucien Goldmann[27]. Este autor está interesado en estudiar hasta qué grado la estructura de un texto literario encarna la estructura de pensamiento (la «visión del mundo») de la clase social o el grupo al que pertenece el escritor. Cuanto más se acerca un texto a una articulación completa y coherente de la visión del mundo de una clase social, más grande es su validez como obra de arte. Para Goldmann, una obra literaria no debe ser considerada como fruto de la creación individual, sino de lo que él llama «estructuras mentales transindividuales» de un grupo social, entendidas como la estructura de ideas, valores y aspiraciones compartidas por un grupo. Los grandes escritores son aquellos individuos excepcionales que logran transponer al arte, de manera unificada y transparente (aunque no necesariamente consciente), la visión del mundo de la clase o del grupo al que pertenecen.

Goldmann denomina a su método «estructuralismo genético», y es importante entender los dos términos de la frase. *Estructuralismo*, porque está menos interesado en los contenidos de una determinada visión del mundo que en la estructura o las categorías que despliega. Así, puede mostrarse que dos escritores en apariencia muy diferentes comparten la misma estructura mental. *Genético*, porque a Goldmann le preocupa el modo en que dichas estructuras mentales son producidas históricamente; es decir, está interesado en las relaciones entre una visión del mundo y las condiciones históricas de donde surge.

La obra de Goldmann *El hombre y lo absoluto: el dios oculto* sobre Racine es tal vez el mejor ejemplo de su método crítico. En los dramas de Racine puede distinguirse una estructura recurrente de categorías —Dios, Mundo, Hombre— cuyo «contenido» y combinaciones se alteran de una obra a otra, pero que revela una visión del mundo particular: la que corresponde a hombres perdidos en un mundo sin valores, al que aceptan como el único posible (puesto que Dios está ausente), pero contra el que no dejan de protestar para justificarse a sí mismos en nombre de algún valor absoluto que siempre se oculta a la vista. Goldmann encuentra el fundamento de esta visión del mundo en el movimiento religioso que en Francia fue conocido como jansenismo, al que explica como producto de un grupo social de la Francia del siglo XVII desplazado del poder: la llamada *noblesse de robe*, los funcionarios de la corte económicamente dependientes de la monarquía, que están perdiendo terreno frente a una monarquía cada vez más absolutista. La situación contradictoria de este grupo, que necesita de ese crecimiento pero que políticamente se opone a él, se expresa en el rechazo del jansenismo tanto respecto del mundo como de cualquier deseo de transformación histórica. Todo esto tiene un sentido «histórico-universal»: *la noblesse de robe*, reclutada entre la clase burguesa, representa el fracaso de la

burguesía de romper con el absolutismo real y de establecer las condiciones para el desarrollo capitalista.

Goldmann está buscando una serie de relaciones estructurales entre texto literario, visión del mundo e historia. Lo que pretende mostrar es el modo en que la situación histórica de un grupo o de una clase social se transpone, mediada por su visión de mundo, a la estructura de una obra literaria. Para ello, no basta con comenzar con el texto y de ahí pasar a la historia, o viceversa; lo que se necesita es un método crítico dialéctico que permita moverse constantemente entre el texto, la visión del mundo y la historia, ajustando cada uno de ellos a los otros.

Aunque es interesante, me parece que el intento crítico de Goldmann tiene algunos problemas serios. Su concepción de conciencia social, por ejemplo, es hegeliana más que marxista: la piensa como expresión directa de una clase social. Por consiguiente, la obra literaria se vuelve la expresión directa de esta conciencia. En otras palabras, su modelo es demasiado simétrico, incapaz de adaptarse a los conflictos y complejidades, a los desniveles y discontinuidades que caracterizan la relación entre la literatura y la sociedad. En su obra posterior, *Para una sociología de la novela* (1964) retrocede a una versión esencialista y mecanicista de la relación base-superestructura[28].

PIERRE MACHEREY Y LA FORMA «DESCENTRADA»

Tanto Lukács como Goldmann heredaron de Hegel la idea de que la obra literaria tenía que ser una totalidad unificada, lo que los acerca a una posición convencional dentro de la crítica nomarxista. Lukács piensa la obra como una totalidad *construida* más que como un organismo natural; pero una veta de concepción «orgánica» del objeto estético atraviesa gran parte de su crítica. El rechazo de esta creencia es una de las muchas proposiciones escandalosas que Pierre Macherey lanza no sólo contra la crítica burguesa sino contra la neohegeliana. Para Macherey, una obra está ligada a la ideología no tanto por lo que dice como por lo que no dice. En los *silencios* significativos de un texto, en sus vacíos y ausencias, es donde mejor puede percibirse la presencia concreta de la ideología. La crítica debe hacer «hablar» a estos silencios. Al texto le está, por así decirlo, ideológicamente vedado manifestar determinadas cosas; y el autor, al tratar de decir la verdad a su manera, es llevado a revelar los límites de la ideología dentro de la cual escribe. Así, un texto es siempre *incompleto*, porque lleva inscriptos estos vacíos y silencios. Lejos de constituir un todo armonioso y coherente, despliega conflictos y contradicciones entre sentidos diferentes, y el sentido de la obra se encuentra en la diferencia más que en su unidad. Mientras un

crítico como Goldmann encuentra en la obra una estructura central, para Macherey la obra está siempre «*des-centrada*»; no hay una esencia central, sólo conflictos y una disparidad de sentidos permanente. «Fragmentada», «dispersa», «diversa», «irregular»: tales son los epítetos que Macherey usa para expresar su concepción de la obra literaria.

Sin embargo, cuando Macherey sostiene que una obra es «incompleta», no quiere decir que le falte una parte que la crítica podría reponer. Por el contrario, el hecho de ser incompleta está en la naturaleza de la obra, ligada a una ideología que la silencia en ciertos aspectos (si se quiere, es completa en su incompletitud). La tarea de la crítica no es rellenar la obra, sino buscar el principio de los conflictos de sentido, y mostrar cómo se producen dichos conflictos a causa de la relación de la obra con la ideología.

Para tomar un ejemplo bastante obvio: en *Dombey e hijo*, Dickens utiliza en la representación de los acontecimientos varios lenguajes en conflicto: realista, melodramático, pastoral, alegórico. Dicho conflicto alcanza su clímax en el famoso capítulo sobre el ferrocarril, en el que la novela se divide ambiguamente en respuestas contradictorias al ferrocarril (miedo, protesta, aprobación, euforia, etc.), lo cual se refleja en un choque de estilos y de símbolos. La base ideológica de esta ambigüedad es que la novela está escindida entre la convencional admiración burguesa por el progreso industrial y el temor pequeñoburgués por sus inevitables efectos destructivos. Simpatiza con personajes menores venidos a menos a quienes el nuevo mundo ha vuelto obsoletos, al mismo tiempo que celebra la fuerza del progreso del capitalismo industrial que los pasó a retiro. Al descubrir, entonces, el principio de los conflictos de sentido de la obra, estamos simultáneamente analizando sus complejas relaciones con la ideología victoriana.

Hay, por supuesto, una diferencia entre conflictos de *sentido* y conflictos en la *forma*. Macherey se ocupa principalmente de los conflictos de sentido; y tal divergencia no necesariamente produce la ruptura de la unidad de la forma literaria, aunque claramente se vincula con ella. En nuestra siguiente discusión sobre Walter Benjamin y Bertolt Brecht, veremos que el argumento marxista acerca de la forma es llevado un paso más lejos, hasta el punto en el que optar deliberadamente por formas «abiertas» más que por «cerradas», por el conflicto más que por la resolución, deviene en sí mismo un compromiso político.

ARTE Y PROLETARIADO

Hasta los menos familiarizados con la crítica marxista saben que ésta le exige al escritor que comprometa su obra con la causa del proletariado. Es decir, la imagen más difundida de la crítica marxista corresponde casi enteramente a los acontecimientos literarios de la época que conocemos como estalinismo. Fue en la Rusia posrevolucionaria donde se estableció el *Proletkult*, con el fin de crear una cultura puramente proletaria limpia de toda influencia burguesa («un laboratorio de ideología proletaria pura», como lo llamaba su líder Bogdanov). Fue allí donde el poeta futurista Maiakovsky convocaba a la destrucción de todo el arte del pasado, hecho sintetizado por el eslogan «quemen a Rafael»; fue allí donde el Comité Central del Partido Bolchevique decretó en el año 1928 que la literatura debía servir a los intereses del partido, y enviaba a los escritores a visitar obras en construcción y a producir novelas que glorificaran el maquinismo. Todo esto alcanzó su punto crítico en 1934, en el Primer Congreso de Escritores Soviéticos, que adoptó el «realismo socialista» como doctrina oficial, redactada por Stalin y Gorky y promulgada por Zhdánov, el matón cultural de Stalin. La doctrina establecía que el deber del escritor era «conocer la vida, para saber representarla fielmente en las obras artísticas […] como realidad en su desarrollo revolucionario», tomando en cuenta, además de la veracidad y la concreción histórica de la representación artística, «el problema de la reforma y la educación de los trabajadores en el espíritu del socialismo». La literatura tenía que ser tendenciosa, «partidaria», optimista y heroica; debía infundir «romanticismo revolucionario», representando a los héroes soviéticos y prefigurando el futuro[29]. El mismo congreso escuchó a Máximo Gorky, otrora acérrimo defensor de la libertad artística pero compinche de Stalin en ese momento, anunciar que el papel de la burguesía en la literatura universal había sido exagerado ya que la cultura universal estaba en decadencia desde el Renacimiento. También se discutió el texto de Radek «¿James Joyce o realismo socialista?», que describe la obra de Joyce como un montón de bosta llena de moscas, y acusa al *Ulises* (situado en 1904) de falta de fidelidad histórica, porque no hace ninguna referencia al Alzamiento de Pascua en Irlanda (1916).

No tenemos aquí espacio suficiente para reconstruir en su totalidad el escalofriante relato de cómo la derrota de la revolución bolchevique bajo el régimen de Stalin trajo aparejado uno de los más devastadores ataques a la cultura artística de

la historia moderna, un ataque hecho en nombre de la teoría y la práctica de la liberación social[30]. Basta con un breve repaso. Después de la revolución de 1917, hubo poco control de la cultura artística por parte del Partido Bolchevique. Hasta 1928, cuando comenzó el primer plan quinquenal, varias organizaciones culturales relativamente independientes florecieron junto con numerosas editoriales independientes. El relativo liberalismo cultural de este período, con su mezcla de movimientos artísticos (futurismo, formalismo, imaginismo, constructivismo y otros), reflejaba el relativo liberalismo de la denominada Nueva Economía Política de esos años. En 1925, el partido adoptó, en su primera declaración sobre literatura, una posición neutral entre los grupos antagonistas, rechazando comprometerse con una tendencia en particular y afirmando un control tan sólo general. Lunacharsky, el primer ministro de Cultura bolchevique, promovió en su momento todas las formas de arte que no fueran abiertamente hostiles a la revolución, a pesar de su simpatía personal por las metas del *Proletkult*. El *Proletkult* consideraba el arte como un arma en la lucha de clases y rechazaba por completo la cultura burguesa. Al reconocer que la cultura proletaria era más débil que su contraparte burguesa, trataba de desarrollar un arte específicamente proletario que organizaría las ideas y los sentimientos de la clase trabajadora en relación con metas colectivas más que individuales.

A fines de la década de 1920, el dogmatismo del *Proletkult* fue continuado por la Asociación Panrusa de Escritores Proletarios (RAPP), cuya función histórica fue absorber a otras organizaciones culturales, eliminar tendencias liberales del campo de la cultura (en particular, Trotsky) y preparar el camino para el «realismo socialista». Pero incluso la RAPP era demasiado crítica, complaciente e «individualista» para la ortodoxia estalinista; además, contaba con «compañeros de ruta» alienados en una época en que esto iba en contra de la política de Stalin. Stalin, que pasó de un enérgico «proletarianismo» a una ideología nacionalista, en alianza con elementos progresistas, desconfiaba del celo proletario de la RAPP, que en consecuencia fue disuelta en 1932 y reemplazada por el Sindicato de Escritores Soviéticos, un órgano que dependía directamente del poder de Stalin al que había que estar obligatoriamente afiliado para poder publicar. A esto le siguió, durante la década del cuarenta y a principios de los cincuenta, una serie de reglamentos literarios atroces; la propia literatura tocó su punto más bajo de falso optimismo y argumentos lineales. Maiakovsky se había suicidado en 1930; nueve años más tarde, Vsevolod Meyerhold, el productor de teatro experimental cuya obra de vanguardia tuvo influencia en Brecht y que fue denunciado como decadente, declaró públicamente que «esa cosa lamentable y estéril llamada realismo socialista no tiene nada que ver con el arte». Fue arrestado al día siguiente y al poco tiempo murió; su esposa fue asesinada.

LENIN, TROTSKY Y EL COMPROMISO

Al promulgar la doctrina del realismo socialista en el Congreso de 1934, Zhdánov había apelado ritualmente a la autoridad de Lenin; pero su apelación era de hecho una distorsión de la concepción literaria de Lenin. En *La organización del partido y la literatura del partido* (1905), Lenin censuraba a Plejánov por criticar la naturaleza claramente propagandística de obras como *La madre*, de Gorky. En contraste, Lenin pedía una literatura abiertamente clasista y partidaria: «La labor literaria debe ser el tornillo y la tuerca de un único y grandioso mecanismo socialdemócrata». La neutralidad del escritor es imposible:

> La libertad del escritor burgués no es sino dependencia enmascarada de la bolsa de oro […] ¡Abajo el escritor apolítico!; lo que se necesita es una literatura vasta, rica y variada, estrecha e indisolublemente ligada al movimiento obrero.

Las palabras de Lenin, que, según la interpretación de críticos hostiles, se aplican a la literatura ficcional en su totalidad[31], estaban dirigidas de hecho a la literatura *partidaria*. Al escribir en un momento en el que el Partido Bolchevique estaba en pleno proceso de volverse una organización de masas y necesitado de una fuerte disciplina interna, Lenin no tenía en mente novelas sino los escritos teóricos sobre el partido. Estaba pensando en hombres como Trotsky, Plejánov y Parvus; en la necesidad de que los intelectuales se adhirieran a una línea partidaria. Sus propios intereses literarios eran bastante conservadores, limitados generalmente a una admiración por el realismo; y admitía no comprender los experimentos futuristas o expresionistas, aunque consideraba que el cine era en potencia la forma artística políticamente más importante. Sin embargo, en cuestiones culturales, tenía en general una mentalidad muy abierta. En su discurso en el Congreso de Escritores Proletarios del año 1920, se opuso al dogmatismo abstracto del arte proletario, rechazando por irreal todo intento de imponer por decreto un nuevo tipo de cultura. La cultura proletaria sólo podía construirse con el conocimiento de la cultura anterior: toda cultura valiosa legada por el capitalismo, insistía, debe ser cuidadosamente preservada.

> Es indiscutible —escribió Lenin— que la literatura se presta menos que cualquier otra cosa a semejante ecuación mecánica, a la nivelación, al dominio de la mayoría sobre la minoría. Resulta indiscutible que es absolutamente preciso, en este campo, conceder un lugar más amplio a la iniciativa personal, a las inclinaciones individuales, al pensamiento y a la imaginación, a la forma y al contenido[32].

En una carta dirigida a Gorky, Lenin sostiene que un artista puede tomar cosas valiosas de cualquier filosofía. La filosofía puede contradecir la verdad artística que el artista pretende comunicar, pero lo que importa es lo que el artista crea, no lo que piensa. Los propios artículos de Lenin sobre Tolstoi muestran en la práctica esta convicción. Como representante de los intereses de los campesinos pequeñoburgueses, Tolstoi tiene inevitablemente una concepción errónea de la historia desde el momento en que es incapaz de reconocer que el futuro está del lado del proletariado; pero dicha creencia no es esencial para escribir sus grandes novelas. La fuerza realista y la fidelidad de sus ficciones trascienden la ideología utópica y naif que las encuadra, revelando una contradicción entre el arte de Tolstoi y el carácter reaccionario de su moralismo cristiano. Se trata, como veremos, de una contradicción que tiene una relevancia crucial en la posición de la crítica marxista sobre la cuestión de la toma de partido por parte de la literatura.

El segundo mayor arquitecto de la revolución rusa, León Trotsky, está del lado de Lenin más que del *Proletkult* o del RAPP en lo que atañe a cuestiones estéticas, aun cuando Bujarin y Lunacharsky citan los escritos de Lenin para atacar la concepción de la cultura de Trotsky. En *Literatura y revolución*, un libro escrito en una época en que la mayoría de los intelectuales rusos eran hostiles a la revolución y era necesario ganarlos para la causa, Trotsky combina hábilmente una apertura imaginativa a las tendencias más fecundas del arte no marxista posrevolucionario con una incisiva crítica de sus limitaciones y puntos ciegos[33]. En oposición al rechazo ingenuo de la tradición por parte del futurismo («Nosotros, marxistas, vivimos con tradiciones y no dejamos por eso de ser revolucionarios»), Trotsky insiste, al igual que Lenin, en la necesidad de que la cultura socialista absorba lo mejor del arte burgués. El partido no está llamado a gobernar el campo de la cultura; pero esto no significa tolerar eclécticamente una obra contrarrevolucionaria. Una atenta censura revolucionaria debe ir unida a «una política amplia y flexible en el arte». El arte socialista debe ser «realista», pero no en un sentido estrecho del término, porque el realismo en sí mismo no es intrínsecamente revolucionario ni reaccionario; es, más bien, una «filosofía de vida» que no debe quedar confinada a las técnicas de una escuela particular. «En cuanto a pretender que nosotros exigimos de los poetas que describan exclusivamente chimeneas de fábrica o una insurrección contra el capital, es absurdo». Trotsky, como ya vimos, reconoce que la forma artística es el producto de un contenido social, pero al mismo tiempo le atribuye un alto grado de autonomía: «Una obra de arte debe ser juzgada en primer lugar según su propia ley». Reconoce, por lo tanto, lo que hay de valioso en el intrincado análisis técnico de los formalistas, al mismo tiempo que los critica por su estéril falta de interés en los contenidos sociales y en las condiciones de la forma literaria. En su mezcla de principios marxistas, aunque flexibles, y de lucidez crítica, *Literatura y revolución* es un texto perturbador para un crítico no marxista. No sorprende que F. R. Leavis se refiera a su autor como a «ese marxista tan inteligente y peligroso[34]».

La doctrina del realismo socialista se arroga, naturalmente, ser descendiente de Marx y de Engels, pero sus verdaderos ancestros fueron más bien los críticos «demócrata-revolucionarios» rusos del siglo XIX Belinski, Chernyshevsky y Dobrolyubov[35], que pensaban la literatura como una crítica y un análisis social, y al artista, como concientizador. La literatura debía dejar de lado la elaboración de técnicas estéticas y convertirse en un instrumento de desarrollo social. El arte refleja la realidad social, y debe representar sus rasgos típicos. La influencia de estos críticos puede percibirse en la obra de Georgy Plejánov («el Belinski marxista», como lo llamaba Trotsky)[36]. Plejánov censuraba a Chernyshevsky por sus demandas propagandísticas del arte, se negaba a poner la literatura al servicio de un partido político, y distinguía rigurosamente la función social del efecto estético; pero sostenía que sólo tenía valor el arte al servicio de la historia más que del placer inmediato. Al igual que los críticos demócrata-revolucionarios, también creía que la literatura «refleja» la realidad. Para Plejánov, es posible «traducir» el lenguaje de la literatura al de la sociología y encontrar para un hecho literario su equivalencia social. El escritor traduce hechos sociales en hechos literarios, y la tarea del crítico es decodificarlos para devolverlos a la realidad. Para Plejánov, como para Belinski y Lukács, el escritor refleja la realidad con mayor fidelidad por medio de la creación de tipos. Sus personajes expresan más bien una «individualidad histórica» que una mera psicología individual.

A través de la tradición de Belinski y de Plejánov, la idea de la literatura como reflejo de tipos sociales queda ligada a la formulación del realismo socialista. «Tipo», como ya vimos, es un concepto compartido por Marx y Engels; pero en sus propios comentarios literarios rara vez va acompañado por la insistencia en que la obra literaria debiera ser políticamente prescriptiva. Los autores favoritos de Marx eran Esquilo, Shakespeare y Goethe, ninguno de los cuales era precisamente revolucionario; y en uno de sus primeros artículos sobre la libertad de prensa en el *Rheinische Zeitung*, ataca la concepción utilitaria de la literatura como medio subordinado a un fin.

> Un escritor *no* considera a su obra como un *medio*. La obra es un fin en sí mismo; para el escritor, está tan lejos de ser un medio que, si fuera necesario, sacrificará su propia existencia a la existencia de la obra. La primera libertad de la prensa es no ser un oficio.

Hay dos puntos que necesitan aclaración. Primero, Marx está hablando de usos comerciales más que políticos de la literatura; segundo, la afirmación de que la prensa no es un oficio es un resquicio de su idealismo juvenil, puesto que Marx sabía

bien (y lo decía) que de hecho lo era. Pero la idea de que el arte es en cierto sentido un fin en sí mismo está presente incluso en la obra madura de Marx: aparece en *Historia crítica de la teoría de la plusvalía* (1905-1910), cuando señala que «Milton produjo *El Paraíso perdido* como un gusano de seda produce seda, es decir, como expresión de *su* propia naturaleza». (En el manuscrito para *La guerra civil en Francia*, de 1871, compara a Milton vendiendo sus poemas por cinco libras con los oficiales de la Comuna de París, que cumplían con su servicio a cambio de una escasa recompensa).

Marx y Engels nunca igualaron lo estéticamente bello con lo políticamente correcto, aunque en los juicios de valor literarios del propio Marx se colaban, en efecto, sus preferencias políticas. Le gustaban los escritores realistas, satíricos y radicales, y era hostil al Romanticismo, al que consideraba una mistificación poética de la cruda realidad política (excepto las canciones folclóricas que producía). Detestaba a Chateaubriand y veía la poesía de los románticos alemanes como un velo sagrado que ocultaba la sórdida prosa de la vida burguesa, más que las relaciones feudales.

La posición de Marx y Engels respecto a la cuestión del compromiso se ve mejor en dos famosas cartas escritas por Engels a dos novelistas que le habían enviado sus obras. En una carta de 1885 a Minna Kautsky, que acababa de publicar una insulsa y torpe novela, Engels escribió que de ninguna manera estaba en contra de la ficción con «tendencia» política, pero que era un error que un autor fuera abiertamente partidario. La tendencia política debía surgir directamente de las situaciones dramáticas; sólo así, de manera indirecta, podría la ficción revolucionaria actuar con eficacia sobre la conciencia burguesa de sus lectores.

> Una novela de tendencia socialista cumple perfectamente su tarea cuando, por una pintura fiel de las relaciones reales, destruye las ilusiones convencionales, rompe el optimismo del mundo burgués, pone en dudas el carácter eterno del orden existente, aunque el autor no proponga directamente ninguna solución, ni tome partido ostensiblemente.

En una segunda carta a Margaret Harkness, fechada en 1888, Engels critica su novela proletaria sobre las calles de Londres (*A City Girl*) porque las masas de East End están representadas de manera demasiado inerte. Aprovechando el subtítulo de la novela —«Una historia realista»—, comenta Engels: «Para mí, el realismo supone, además de la veracidad de los detalles, la descripción fidedigna de caracteres típicos en circunstancias típicas». Harkness descuida lo auténticamente típico porque no logra integrar en sus descripciones de la clase trabajadora contemporánea ningún sentido de su rol histórico y potencial evolución; en este sentido, produjo una obra «naturalista» más que «realista».

Si las ponemos juntas, las dos cartas de Engels sugieren que en la ficción la toma

de partido declarada es innecesaria (aunque obviamente no es inaceptable), porque la auténtica escritura realista dramatiza por sí sola las fuerzas más significativas de la vida social, va más allá de lo fotográficamente observable tanto como de la retórica forzada de la «solución política». La crítica marxista va a desarrollar más tarde el concepto de «tendencia objetiva». El autor no necesita volcar sus propias ideas políticas en sus obras porque si revela las fuerzas reales y potenciales *objetivamente* presentes en una situación, de alguna manera ya está tomando partido. Es decir, la tendencia es inherente a la realidad misma; surge del modo de tratar la realidad social más que de una actitud subjetiva hacia ella. (Bajo el estalinismo, dicha «tendencia objetiva» fue denunciada como puro «objetivismo» y reemplazada por la simple tendencia subjetiva).

Esta posición es característica de la crítica literaria de Marx y Engels. Los dos, cada uno por su cuenta, criticaron el drama épico de Lasalle *Franz von Sickingen* por su falta de realismo shakesperiano, que hubiera evitado que sus personajes fueran meros portavoces de la historia; y también acusan a Lasalle de haber elegido a un protagonista atípico para su propósito. En *La sagrada familia* (1845), Marx le hace una crítica similar a la exitosa novela de Eugenio Sue *Los misterios de París*, a cuyos personajes bidimensionales considera poco representativos.

El devastador abordaje de Marx del melodrama moralista de Sue también revela otro aspecto crucial de sus ideas estéticas. Marx encuentra que la novela se contradice a sí misma, que muestra una cosa y dice otra. El héroe, por ejemplo, pretende ser moralmente admirable pero aparece de manera no intencional como un hipócrita inmoral. La obra está sujeta a la ideología de la burguesía francesa, por lo cual tuvo tanto éxito; pero al mismo tiempo puede ocasionalmente ir más allá de sus límites ideológicos y «darle una cachetada a los prejuicios burgueses». Esta distinción entre la dimensión consciente e inconsciente de la ficción de Sue (aquí Marx se anticipa a Freud al detectar un complejo de castración oculto que funciona en el libro) es esencialmente una distinción entre el «mensaje» social explícito del libro y lo que, a pesar suyo, de hecho revela; una distinción que les permite a Marx y a Engels admirar a un autor conscientemente reaccionario como Balzac. A pesar de sus prejuicios legitimistas y católicos, Balzac tiene un profundo poder para imaginar los movimientos más representativos de su propia historia. Forzado por el poder de sus percepciones artísticas, sus novelas lo llevan a estar en desacuerdo con sus ideas políticas. Balzac, señala Marx en *El capital*, tenía «una profunda comprensión de la situación real»; y Engels comenta en su carta a Margaret Harkness que «su sátira nunca es más aguda ni su ironía nunca más amarga, que cuando pone en acción a los hombres y mujeres por quienes siente más simpatía: los nobles». En la superficie es un legitimista, pero en lo profundo de sus ficciones es traicionado por una irreprimible admiración por sus acérrimos antagonistas políticos, los republicanos. Esta distinción entre una intención subjetiva de la obra y un significado objetivo, este «principio de contradicción», vuelve a aparecer en la obra de Lenin sobre Tolstoi y en

la crítica de Lukács a Walter Scott[37].

LA TEORÍA DEL REFLEJO

La cuestión de la tendencia en la literatura está ligada en cierta medida al problema de cómo se relacionan las obras literarias con el mundo real. La prescripción del realismo socialista de que la literatura debía enseñar determinadas posiciones políticas asume que la literatura «refleja» o «reproduce» (o al menos debería hacerlo) la realidad social de manera transparente y directa. Es interesante que el propio Marx no usa la metáfora del reflejo para referirse a una obra literaria[38], aunque en *La sagrada familia* dice que las novelas de Eugenio Sue no son fieles a ciertos aspectos de la vida de su época; y Engels encuentra en Homero una ilustración directa del sistema de parentesco en la Grecia primitiva[39]. Sin embargo, el «reflejo» ha sido una concepción profundamente arraigada en la crítica marxista, como un modo de combatir las teorías formalistas de la literatura, que encierran a la obra dentro de un espacio autónomo propio, al margen de la historia.

En su formulación más rudimentaria, la idea de que la literatura refleja la realidad es evidentemente inadecuada. Sugiere una relación pasiva y mecánica entre literatura y sociedad, como si la obra, como un espejismo o una placa fotográfica, registrara de manera inerte lo que está pasando «ahí afuera». Lenin se refiere a Tolstoi como el espejo de la revolución rusa de 1905; pero si la obra de Tolstoi es un espejo, es entonces —como sostiene Pierre Macherey— un espejo que refleja la realidad desde determinado ángulo, un espejo *roto* que presenta sus imágenes en forma fragmentada y que es expresivo tanto por lo que refleja como por lo que no refleja. «Si el arte refleja la vida —comenta Bertolt Brecht en *Pequeño organon para el teatro* (1948)— lo hace por medio de espejos especiales». Y si vamos a hablar de un espejo «selectivo» con puntos ciegos y refracciones, entonces parece que la utilidad de la metáfora es limitada y que es mejor descartarla por algo más útil.

Aunque no está muy clara cuál sería la alternativa. Si los usos más rudimentarios de la metáfora del reflejo resultan teóricamente estériles, las versiones más sofisticadas de ella tampoco son del todo adecuadas. En sus ensayos de los años treinta y cuarenta, Georg Lukács adopta la teoría epistemológica del reflejo de Lenin: toda aprehensión del mundo externo es sólo un reflejo en la conciencia humana[40]. En otras palabras, acepta acríticamente la curiosa noción de que los conceptos son de alguna manera «imágenes» adentro de la cabeza de la realidad externa. Pero tanto para Lenin como para Lukács, el verdadero conocimiento no es entonces una cuestión

de impresiones sensoriales iniciales: se trata más bien de «un reflejo más profundo y completo de la realidad objetiva que el de la apariencia», sostiene Lukács. En otras palabras, se trata de una percepción de las categorías que subyacen a dichas apariencias, categorías reveladas por la teoría científica o por las grandes obras de arte (según Lukács). Ésta es sin duda la versión más reconocida de la teoría del reflejo, pero no es muy seguro cuánto lugar ocupa el «reflejo» en ella. Si el pensamiento puede llegar hasta las categorías que subyacen a la experiencia inmediata, entonces la conciencia es claramente una *actividad*, una *práctica* que trabaja sobre esa experiencia hasta volverla verdadera. No está claro qué sentido tiene seguir hablando de «reflejo». Lukács quiere entonces mantener la idea de que la conciencia es una fuerza activa: en su obra más madura sobre estética marxista, concibe la conciencia artística como una intervención creativa sobre el mundo más que un mero reflejo de él.

León Trotsky sostiene que la creación artística es «una deformación, una alteración y una transformación de la realidad según las leyes particulares del arte». Esta excelente formulación, tomada en parte de la teoría de los formalistas rusos de que el arte consiste en el extrañamiento de la experiencia, modifica cualquier noción simple del arte como reflejo. Pierre Macherey lleva la posición de Trotsky aún más lejos. Para Macherey, el efecto de la literatura es esencialmente *deformar* más que imitar. Si la imagen coincide punto por punto con la realidad (como en un espejo), entonces es idéntica a ella y deja de ser una imagen. El arte barroco, que presupone que cuanto más nos distanciamos del objeto, más fiel será su imitación, es para Macherey el modelo de toda actividad artística; la literatura es esencialmente *paródica*.

Podría decirse entonces que la literatura no se encuentra en una relación refleja, simétrica, uno a uno con su objeto. El objeto se encuentra deformado, refractado, disuelto: reproducido menos en el sentido en que un espejo reproduce a un objeto que en la manera en que una *performance* dramática *reproduce* un texto dramático o, si puedo arriesgar un ejemplo más aventurado, en la forma en que un automóvil reproduce los materiales de los que está hecho. Una *performance* dramática es claramente más que un reflejo del texto dramático; por el contrario (y especialmente en el teatro de Bertolt Brecht), es la transformación del texto en un producto único, que implica su reelaboración de acuerdo con las demandas y las condiciones específicas de la *performance* teatral. Igualmente, sería absurdo decir que un automóvil «refleja» los materiales que intervienen en su construcción. No existe dicha continuidad uno a uno entre esos materiales y el producto terminado, porque lo que ha intervenido entre ellos es un *trabajo* de transformación. La analogía es, por supuesto, inexacta, puesto que lo que caracteriza al arte es el hecho de que, al transformar sus materiales en un producto, los revela y toma distancia de ellos, lo que obviamente no es el caso de la producción de automotores. Pero aun siendo parcial, la comparación puede servir para corregir la idea de que el arte reproduce la realidad de

la misma manera en que un espejo refleja el mundo.

La cuestión de que la literatura es mucho más que un mero reflejo de la realidad nos devuelve a la cuestión de la toma de partido. En *Significación actual del realismo crítico* (1958), Lukács sostiene que los escritores contemporáneos deben hacer algo más que reflejar la desesperación y el hastío de la sociedad burguesa tardía; deben tomar una posición crítica respecto de esta futilidad, mostrando posibilidades concretas que están más allá de ella. Para lograrlo, deben hacer algo más que reflejar la sociedad, porque si lo hacen, introducirán en su obra la distorsión característica de la conciencia burguesa moderna. El reflejo de una distorsión se convertirá en un reflejo distorsionado. Sin embargo, al reclamar que los autores vayan más allá de la «decadencia» de Joyce y Beckett, Lukács no está exigiendo superarla para alcanzar el realismo socialista. Basta con que logren lo que la crítica soviética denomina «realismo crítico», término que se refiere a la concepción positiva, crítica y completa de la sociedad característica de la gran ficción del siglo XIX, representada para Lukács sobre todo por Thomas Mann. Si bien es inferior al realismo socialista, afirma Lukács, representa por lo menos un paso en esa dirección. Lo que Lukács está proponiendo entonces para la época moderna es esencialmente avanzar en dirección al siglo XIX. Debemos retornar a la gran tradición del realismo crítico; necesitamos escritores que, aunque no estén directamente comprometidos con el socialismo, al menos «tomen [al socialismo] en cuenta y no lo rechacen de plano».

La posición de Lukács fue atacada desde dos frentes. Como veremos en el próximo capítulo, fue criticada de manera contundente por Bertolt Brecht, para quien Lukács fetichiza el realismo del siglo XIX y es incapaz de ver lo mejor del arte moderno; pero Lukács también fue censurado por sus propios camaradas del Partido Comunista por su actitud tan tibia respecto del realismo socialista[41]. A pesar de algún que otro reconocimiento somero de la teoría del realismo socialista, Lukács es en la práctica tan crítico de la mayoría de sus pésimos productos como de la «decadencia» formalista. En contra de ambos, afirma la gran tradición humanista del realismo burgués. No es necesario compartir la defensa del realismo socialista por parte del Partido Comunista para suscribir sus críticas de la debilidad de la posición de Lukács, una debilidad que se expresa en el ruego de que los escritores por lo menos «tomen [al socialismo] en cuenta». El contraste de Lukács entre realismo crítico y decadencia formalista tiene sus orígenes en la época de la Guerra Fría, cuando era imperativo para el mundo estalinista forjar una alianza con los intelectuales burgueses progresistas «pacifistas», al punto de restarle importancia al compromiso revolucionario. Su posición política de este período es un contraste muy simple entre la «paz» y la «guerra», entre los escritores «progresistas» positivos que rechazan la *angst* y los reaccionarios decadentes que se agarran de ella. Igualmente, el incómodo elogio de Lukács de autores antifascistas de tercera línea en *La novela histórica* refleja la política de la época del Frente Popular, con su oposición a la «democracia» más que al socialismo revolucionario, frente al poder creciente del

fascismo. Como señala George Lichtheim[42], Lukács pertenece esencialmente a la gran tradición clásico-humanista alemana, y considera al marxismo como una extensión de ella. El marxismo y el humanismo burgués forman así un frente común iluminista frente a la tradición irracional alemana que culmina en el fascismo.

EL COMPROMISO LITERARIO Y EL MARXISMO INGLÉS

La crítica literaria marxista inglesa ha discutida la cuestión de la literatura «comprometida» con menos sutileza. En la década del treinta, fue motivo de un debate intenso por parte de la crítica marxista inglesa, pero debido a una confusión teórica peculiar, quedó sin resolver. Esta confusión, que Raymond Williams fue el primero en notar[43], se basa en el hecho de que gran parte de la crítica marxista inglesa parece suscribir a la vez a una concepción mecanicista del arte como reflejo pasivo de la base económica, tanto como a la creencia romántica del arte como proyección de un mundo ideal que despierta en los hombres nuevos valores. Se trata de una contradicción que aparece claramente en la obra de Christopher Caudwell. La poesía, para Caudwell, es funcional, en tanto adapta los instintos de los hombres a fines necesariamente sociales por medio de la alteración de sus sentimientos. Las canciones que acompañan la cosecha son un ejemplo bien simple: «los instintos deben ajustarse a las necesidades de la cosecha por medio de un mecanismo social», que es el arte[44]. No es muy difícil reconocer lo cerca que esta rudimentaria concepción funcionalista del arte se encuentra del zhdanovismo: si la poesía puede servir para la cosecha, entonces también puede acelerar la producción de acero. Pero Caudwell une esta concepción con un tipo de idealismo romántico más identificado con Shelley que con Stalin: «El arte es como una linterna mágica que proyecta nuestro yo real sobre el Universo y nos promete que, si lo deseamos, podemos cambiar el Universo a la medida de nuestras necesidades». El cambio de «instinto» por «deseo» es interesante; más que para adaptar a los hombres a la naturaleza, el arte sirve para adaptar la naturaleza a las necesidades de los hombres. De alguna manera, esta mezcla de ideas estéticas pragmáticas y románticas del arte evoca al «romanticismo revolucionario» ruso: el arte añade una imagen ideal de lo que debería ser a una descripción fiel de lo que es, para elevar a los hombres hacia fines superiores. Pero para escritores como Caudwell, la confusión aumenta debido a la fuerte influencia del Romanticismo inglés, que concibe el arte como la manifestación de un mundo de valores ideales. Caudwell reconcilia las dos posiciones en el último capítulo de *Ilusión y realidad*, donde habla de la poesía como «sueño» del futuro que

sirve entonces como «guía e inspiración para la acción». Hace un llamado a poetas «compañeros de ruta» como Auden y Spender a abandonar su herencia burguesa y comprometerse con la cultura del proletariado revolucionario; pero la noción de que la poesía proyecta un «sueño» de posibilidades ideales forma parte, irónicamente, de esa herencia. Caudwell es a fin de cuentas incapaz de escapar de sus contradicciones, incapaz de plantear otra teoría de la relación entre arte y realidad, más dialéctica, que no sea la de una canalización eficaz de energías sociales o de sueños utópicos.

Los críticos marxistas ingleses de la década de 1930 y de 1940 tampoco lograron definir la relación. La obra de Caudwell tuvo gran influencia en una de las más importantes críticas marxistas del período, *Esquilo y Atenas* (1941) de George Thomson, un estudio fundacional del modo en que el drama griego corporizaba formas políticas y económicas de la sociedad griega, mucho más interesante que su tesis caudwelliana de que la función del artista es hacer un acopio de energías sociales y crear a partir de ellas una fantasía de liberación que haga que los hombres se nieguen a aceptar el mundo tal cual es. *Crisis and Criticism* [Crisis y crítica] (1937), de Alick West, también piensa el arte como un modo de organizar la «energía social». El valor de la literatura es corporizar las energías productivas de la sociedad; el escritor no toma el mundo como algo dado sino que lo recrea, revelando su auténtica naturaleza de producto artificialmente construido. Al comunicar este sentido de la energía productiva, el escritor, más que apenas satisfacer los apetitos consumistas de sus lectores, despierta en ellos energías idénticas. Tomado en su conjunto, el argumento, con todo lo creativo que resulta, es por lo menos nebuloso, y lo escurridizo del término «energía», que no pertenece al marxismo, no es de gran ayuda[45].

La pregunta que algunos críticos marxistas le dirigen a una obra literaria para determinar su valor —¿es correcta su tendencia política? ¿Favorece la causa del proletariado?— implica archivar otras cuestiones acerca de la obra como «meramente» estética. Un ejemplo de esta dicotomía entre lo «ideológico» y lo «estético» puede encontrarse en *La novela histórica*, de Lukács.

> No se trata de indagar —afirma Lukács— si Walter Scott o Manzoni ocupan un peldaño estético superior a aquél en que se encuentra Heinrich Mann, o al menos no es esto lo que más importa; lo que interesa verdaderamente es que Scott y Manzoni, Pushkin y Tolstoi han captado y transfigurado la vida del pueblo en una forma más profunda y auténtica, más humana e históricamente concreta que cualquiera de los renombrados escritores de nuestros días.

¿Pero qué significa «estéticamente superior» sino «más profunda y auténtica, más humana e históricamente concreta»? (y dejo de lado la notoria vaguedad de estos términos). Como muchos otros críticos marxistas, Lukács reproduce inconscientemente una noción *burguesa* de lo estético: lo estético como una cuestión

secundaria de estilo y de técnica.

Sugerir que la pregunta por el carácter progresista de una obra no constituye la base de la crítica marxista no significa descalificar la literatura orientada políticamente como marginal. Los futuristas y constructivistas soviéticos que se iban a las fábricas y a las granjas colectivas a publicar diarios murales, participar de grupos de lectura, hacer radio y proyecciones itinerantes de películas que cubrían para periódicos de Moscú; los experimentadores teatrales como Meyerhold, Erwin Piscator y Bertolt Brecht; los cientos de grupos «Agit-Prop» que pensaban el teatro como una intervención directa en la lucha de clases: lo que estos hombres consiguieron sobrevive como rechazo vivo de la pretensión de la crítica burguesa de que el arte es una cosa y la propaganda, otra. Por otro lado, es verdad que toda gran obra es «progresista», en el sentido de que toda obra distanciada de los movimientos principales de su época, divorciada de las corrientes históricas centrales, queda relegada a una condición menor. Lo que es necesario agregar es el «principio de contradicción» de Marx y Engels: que las opiniones políticas de un autor pueden ir en contra de lo que su obra objetivamente revela. También hay que aclarar que la pregunta por cuán «progresista» debe ser el arte para tener alguna validez es una pregunta *histórica*, que no puede fijarse dogmáticamente para cualquier época. Hay períodos y sociedades en los que el compromiso político consciente y «progresista» puede que no sea una condición necesaria para la producción de grandes obras de arte; hay otros períodos —el fascismo, por ejemplo— en los que sobrevivir y producir como un artista conlleva la clase de cuestionamiento que puede terminar convirtiéndose en un compromiso explícito. En sociedades así, la toma de partido consciente y la capacidad de producir grandes obras van espontáneamente juntas. Tales períodos no se limitan al fascismo. Hay «fases» menos extremas de la sociedad burguesa en las que el arte queda relegado a un estatus menor, se vuelve trivial e impotente, porque las ideologías estériles de donde provienen no lo nutren de manera suficiente, incapaces de plantear conexiones significativas o de ofrecer discursos convenientes. En tales épocas, la necesidad de un arte explícitamente revolucionario se vuelve urgente. Es una pregunta para considerar con seriedad, aun si no es la época en la que nos toca vivir.

4. *El autor como productor*

EL ARTE COMO PRODUCCIÓN

Hasta ahora, he venido hablando de la literatura en términos de forma, de política, de ideología, de conciencia. Pero todo esto pasa por alto un hecho muy simple, obvio para todo el mundo y no menos para un marxista. La literatura puede ser un artefacto, un producto de la conciencia social, una visión del mundo; pero también es una *industria*. Los libros no son solamente estructuras de sentido; además son mercancías producidas por editoriales para ser vendidas a un precio en el mercado. El teatro no es sólo una serie de textos literarios; también es una empresa capitalista que emplea a ciertas personas (autores, directores, actores, escenógrafos) con el fin de producir una mercancía para consumo de un espectador que pagará el precio de la entrada. Los críticos no sólo analizan textos; a menudo son profesores contratados por el Estado para preparar ideológicamente a los estudiantes para cumplir con su función dentro de la sociedad capitalista. Los escritores no son únicamente vehículos de estructuras mentales transindividuales; también son trabajadores contratados por editoriales para producir mercancías para su venta. «Un escritor —comenta Marx en *Teorías sobre la plusvalía*— es un obrero productivo, no porque produzca ideas, sino porque enriquece a su editor y es, por tanto, asalariado de un capitalista».

Es saludable recordarlo. Como señala Engels, es posible que el arte tenga con su base económica más mediaciones que cualquier otro producto social, pero en otro sentido también forma parte de esa base, como una actividad económica más, un tipo entre otros de producción de mercancías. Pero los críticos, incluso los marxistas, suelen olvidarlo, desde el momento en que la literatura trata sobre la conciencia humana, y los que nos dedicamos a estudiarla estamos tentados a dejar las cosas dentro de ese campo. Los críticos marxistas que voy a discutir en este capítulo han percibido el hecho de que el arte es una forma de producción social, no como dato *externo* al arte para ser estudiado por sociólogos de la literatura, sino como un hecho que determina estrechamente la naturaleza misma del arte. Para estos críticos —pienso principalmente en Walter Benjamin y Bertolt Brecht— el arte, más que un objeto para ser analizado académicamente, es antes que nada una práctica social. Podemos pensar la literatura como un texto, pero también tenemos que pensarla como una actividad social, una forma de producción social y económica que existe junto a y en relación con otras formas análogas.

Ésta es esencialmente la concepción del crítico marxista alemán Walter Benjamin[46]. En su ensayo fundador «El autor como productor» (1934), Benjamin observa que la pregunta que la crítica marxista ha planteado tradicionalmente a una obra literaria es: ¿cuál es su posición respecto de las relaciones de producción de su época? Pero la pregunta que quiere hacer Benjamin es diferente: ¿cuál es la relación de la obra literaria *dentro* de las relaciones de producción de su época? Lo que Benjamin quiere decir es que el arte, como cualquier otra forma de producción, depende de determinadas técnicas de producción: formas de pintar, de publicar, de hacer una representación teatral, etc. Estas técnicas forman parte de las *fuerzas* productivas del arte, la etapa de desarrollo de la producción artística; y consisten en un conjunto de *relaciones* sociales entre el productor artístico y su público. Para el marxismo, como hemos visto, la etapa de desarrollo de un modo de producción comprende determinadas relaciones de producción sociales; y una etapa está lista para la revolución cuando las fuerzas productivas y las relaciones de producción entran en contradicción. Las relaciones sociales del feudalismo, por ejemplo, se vuelven un obstáculo para el desarrollo de las fuerzas productivas del capitalismo, y terminan quebrándose; a su turno, las relaciones sociales del capitalismo obstruyen el desarrollo completo y la distribución apropiada de la riqueza de la sociedad industrial, y serán destruidas por el socialismo.

La originalidad del ensayo de Benjamin está en la aplicación que hace de esta teoría al arte. Para Benjamin, el artista revolucionario no debe aceptar acríticamente las fuerzas de producción artística existentes, sino que debe desarrollarlas y revolucionarlas. Al hacerlo, crea nuevas relaciones sociales entre el artista y su público, supera la contradicción que limita a mera propiedad privada de unos pocos las fuerzas artísticas potencialmente disponibles para todos. Cine, radio, fotografía, grabaciones musicales: la tarea del artista revolucionario es desarrollar estos nuevos medios, tanto como transformar los viejos modos de producción artística. No se trata simplemente de imponer un «mensaje» revolucionario a través de los medios existentes: sino de revolucionar los medios mismos. En el periódico, por ejemplo, se disuelven los límites convencionales entre *géneros* literarios, entre el escritor y el poeta, entre el especialista y el divulgador, incluso entre el autor y el lector (puesto que el lector de periódicos está listo para convertirse en escritor en cualquier momento). Asimismo, los discos de gramófono superaron la forma de producción conocida como sala de conciertos, volviéndola obsoleta; mientras que el cine y la fotografía están alterando profundamente los modos tradicionales de percepción, las técnicas y las relaciones de producción artísticas. Así, el artista auténticamente revolucionario no se preocupa sólo por el objeto estético sino también por los medios de producción que intervienen en él. El «compromiso» es algo más que presentar una

obra con la opinión política correcta; más bien, se revela en cuán lejos el artista es capaz de llevar las formas artísticas a su disposición, convirtiendo a los autores, lectores y espectadores en colaboradores[47].

Benjamin retoma este tema en su ensayo «La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica» (1933)[48]. Las obras de arte tradicionales, sostiene, están envueltas en un aura de singularidad, privilegio, distancia e inmutabilidad; pero la reproducción mecánica de, digamos, una pintura, al reemplazar esta singularidad por una pluralidad de copias, destruye ese aura alienante y permite que el contemplador se encuentre con la obra en un tiempo y espacio concretos. Mientras el retrato se mantiene a distancia, la cámara cinematográfica penetra en el objeto, lo acerca humana y espacialmente, desmitificándolo. El cine hace de cada uno una especie de experto: cualquiera puede tomar una fotografía o, al menos, requerir ser filmado, subvirtiendo el ritual de la «alta cultura» tradicional. Mientras la pintura tradicional nos permite una tranquila contemplación, la película está modificando continuamente nuestras percepciones, produciendo todo el tiempo un efecto de *shock*. El *shock* es de hecho una categoría tradicional de la estética de Benjamin. La vida urbana moderna se caracteriza por el choque permanente de sensaciones fragmentarias y discontinuas; pero mientras un crítico marxista «clásico» como Lukács vería en ello un oscuro índice de la fragmentación de la «totalidad» humana bajo el capitalismo, Benjamin descubre allí posibilidades afirmativas, el fundamento de formas artísticas progresistas. Mirar una película, moverse en una multitud, trabajar en una máquina, son experiencias de *shock* que arrancan al objeto de su aura; y el equivalente artístico de esto es la técnica de montaje. El montaje —la conexión de diferentes elementos para forzar a pensar al espectador por medio de la producción de un *shock*— se convierte para Benjamin en el principal principio de producción artística de la era tecnológica[49].

BERTOLT BRECHT Y EL TEATRO «ÉPICO»

Benjamin fue el mejor amigo y el primer defensor de Bertolt Brecht, y la relación entre ambos es uno de los capítulos más absorbentes de la historia de la crítica marxista. El teatro experimental de Brecht (el teatro «épico») era para Benjamin un modelo para cambiar no el mero contenido político del arte sino su aparato productivo. Como señala Benjamin, Brecht «logró modificar notablemente las relaciones funcionales entre escena y público, texto y puesta en escena, director y actores». Al desmantelar el teatro naturalista tradicional, con su ilusión de realidad,

Brecht produce un nuevo tipo de teatro basado en una crítica de los presupuestos ideológicos del teatro burgués. En el centro de su crítica se encuentra el famoso «efecto de distanciamiento» de Brecht. Brecht sostiene que el teatro burgués se basa en el «ilusionismo»: da por sentado el presupuesto de que la representación teatral debe reproducir el mundo directamente. Su propósito es llevar al público, por la fuerza de esta ilusión de realidad, a identificarse con la representación, a tomarla como real y sentirse cautivado por ella. En el teatro burgués, el público es el consumidor pasivo de un objeto estético acabado e inmutable que se le presenta como «real». La obra no lo estimula a pensar constructivamente en *cómo* se presentan los personajes y los acontecimientos, en cómo podrían haber sido de otra manera. Como la ilusión teatral es un todo sin fisuras que oculta su carácter de *artificio,* el público está impedido de reflexionar críticamente sobre el modo de representación y las acciones representadas.

Brecht reconocía que esta estética era un reflejo de la creencia ideológica de que el mundo era algo fijo, firme e inalterable, y que la función del teatro era proporcionar un entretenimiento escapista a hombres cautivos de esta suposición. En oposición a esto, Brecht planteaba que la realidad es un proceso discontinuo en constante devenir, producida por los hombres y por lo tanto transformable por medio de sus actos[50]. La tarea del teatro no es la de «reflejar» una realidad fija, sino demostrar que los personajes y las acciones son un producto histórico, que podrían haber sido, o podrían todavía ser, de otra manera. La obra misma se convertía entonces en un modelo de ese proceso de producción, una obra que es menos un reflejo *de* que una reflexión *sobre* la realidad social. En vez de aparecer como una totalidad acabada y sin grietas —lo cual sugeriría que toda acción está inexorablemente determinada desde el comienzo—, la obra se presenta de manera discontinua, abierta, internamente contradictoria, provocando en la audiencia una «visión compleja» atenta a diferentes posibilidades en conflicto que pueden surgir en cualquier momento. En vez de «identificarse» con su rol, se les exige a los actores distanciarse de él, para dejar claro que son actores en un teatro más que individuos en la vida real. Los actores deben «mostrar» a los personajes que representan (y mostrarse mostrándolos) más que «transformarse» en ellos. El actor brechtiano «cita» su parte, transmite una reflexión crítica sobre ella en el acto de representarla, apelando a una serie de gestos que llevan inscriptas las relaciones sociales del personaje y las condiciones históricas que hacen que se comporte de esa manera; y al recitar su texto, no finge ignorar lo que viene a continuación, pues, según el aforismo de Brecht, «importante es lo que se vuelve importante».

La obra misma, lejos de constituir una unidad orgánica que lleve hipnóticamente al público desde el principio hasta el final, es irregular, interrumpida, discontinua; sus escenas se yuxtaponen para perturbar las expectativas convencionales de los espectadores, forzándolos a reflexionar críticamente sobre la relación dialéctica entre los distintos episodios. La unidad orgánica también queda alterada por el uso de

diferentes formas artísticas —películas, retroproyecciones, canciones, coreografía— que evitan mezclarse armónicamente entre sí, cortando la acción más que integrándose con prolijidad a ella. De este modo, el espectador es forzado a tomar conciencia de la tensión entre los distintos modos de representación. El resultado de este distanciamiento es «alienar» al espectador de la representación, impidiéndole identificarse emocionalmente con la obra de manera que su capacidad de juicio crítico quede paralizada. El distanciamiento muestra una experiencia familiar bajo una luz desfamiliarizante, que fuerza al espectador a cuestionar actitudes y conductas tomadas por «naturales». Se trata de una inversión del teatro burgués, que «naturaliza» los acontecimientos más extraños, elaborándolos para ser cómodamente consumidos por los espectadores. En tanto el espectador es llevado a emitir juicios sobre la puesta en escena y las acciones representadas, se vuelve un colaborador experto en una práctica abierta, más que consumidor de un objeto acabado. El texto de la propia obra es siempre provisorio: Brecht podía reescribirlo a partir de las reacciones del público, y alentaba a otros a participar de dicha reescritura. La obra es entonces un experimento que pone a prueba sus propias premisas, incorporando retroactivamente los efectos de la representación; es incompleta por definición, completada sólo por la recepción que el público hace de ella. El teatro deja de ser una tierra fértil para las fantasías, para parecerse más a una mezcla de laboratorio, circo, *music hall*, espectáculo deportivo y foro de debate. Es un teatro «científico», adecuado a una era científica, pero Brecht siempre puso mucho énfasis en la necesidad de que el público disfrute de él, respondiendo «con sensualidad y humor» (por ejemplo, le gustaba que los espectadores fumaran, puesto que esto sugería cierta relajación rumiante). El espectador tenía que «reflexionar sobre la acción», negándose a aceptarla acríticamente, pero esto no significa descartar una respuesta *emocional*: «Pensamos los sentimientos y sentimos el pensamiento[51]».

FORMA Y PRODUCCIÓN

El teatro «épico» de Brecht ejemplifica, entonces, la teoría de Benjamin del arte revolucionario como aquel que transforma los modos más que los contenidos de la producción estética. La teoría no es, de hecho, completamente de Benjamin: tiene influencias de los futuristas y constructivistas rusos, así como las ideas de Benjamin sobre los medios artísticos tienen alguna deuda con los dadaístas y los surrealistas. Se trata, no obstante, de un desarrollo muy importante[52], y quiero considerar brevemente tres de sus aspectos, relacionados entre sí. El primero es el nuevo sentido

que recibe la idea de forma; el segundo consiste en la redefinición de la categoría de autor, y el tercero, la reconceptualización del producto estético mismo.

La forma artística, por mucho tiempo la región más celosamente guardada por la estética, alcanza gracias a la obra de Brecht y de Benjamin un nuevo estatus. Ya he demostrado que la forma cristaliza modos de experiencia ideológica; pero también corporiza una serie de relaciones productivas entre los artistas y su público[53]. Los modos de producción artísticos de los que dispone una sociedad —¿pueden imprimirse miles de textos, o los manuscritos circulan de mano en mano por un círculo selecto?— constituyen un factor crucial para determinar las relaciones sociales entre «productores» y «consumidores», pero también para determinar la forma literaria de la obra misma. La forma de la obra para vender en el mercado entre miles de consumidores anónimos difiere de la obra producida bajo un sistema de mecenazgo, así como las convenciones formales de una obra escrita para el teatro popular serán diferentes de las producidas para el teatro privado. En este sentido, las relaciones de producción artística son *internas* al arte mismo, modelando su forma desde adentro. Además, si los cambios tecnológicos del arte alteran las relaciones entre el artista y el público, pueden transformar del mismo modo las relaciones entre un artista y otro. Pensamos instintivamente la obra como el producto de un autor individual y solitario, y así es como la mayoría de las obras han sido producidas; pero los nuevos medios, o la transformación de los medios tradicionales, ofrecen nuevas posibilidades de colaboración entre los artistas. Erwin Piscator, el director experimental de teatro de quien Brecht aprendió tanto, tenía todo un equipo de dramaturgos trabajando en una obra, y un grupo de historiadores, economistas y técnicos en estadísticas para chequear su trabajo.

La segunda redefinición está referida justamente al concepto de *autor*. Para Brecht y Benjamin, el autor es fundamentalmente un *productor*, similar a cualquier otro fabricante de un producto social. Es decir que se oponen a la noción romántica de autor como *creador*, como figura casi divina que pergeña misteriosamente su obra a partir de la nada. Este concepto de producción artística individualista, basado en la inspiración, hace imposible concebir al artista como un trabajador inscripto en una historia particular, con materiales particulares a su disposición. Marx y Engels fueron conscientes de esta mistificación del arte en sus comentarios sobre Eugenio Sue en *La sagrada familia*, donde observaban que separar la obra literaria del escritor como «hombre histórico vivo» era «entusiasmarse con la fuerza *milagrosa* de la pluma». Cuando se arranca una obra de la situación histórica del autor, va a aparecer necesariamente como milagrosa e inmotivada.

Pierre Macherey es igual de hostil a la idea del autor como «creador». También para él el autor es esencialmente un productor que transforma ciertos materiales dados en un nuevo producto. El autor no crea los materiales con los que trabaja: formas, valores, mitos, símbolos, ideologías le llegan ya hechos, al igual que el operario de una planta automotriz que crea un producto a partir de materiales ya

procesados. Macherey es deudor, en este punto, de la obra de Louis Althusser y su definición de lo que es una «práctica». «Por *práctica* en general entenderé cualquier proceso de *transformación* de un determinado material bruto en un *producto* terminado, una transformación efectuada por un determinado trabajo humano, usando determinados medios ('de producción')»[54]. Esto se aplica, entre otras cosas, a la práctica conocida como arte. El artista utiliza ciertos medios de producción —las técnicas especializadas de su arte— para transformar los materiales del lenguaje y la experiencia en un determinado producto. No hay ninguna razón por la cual esta transformación particular tenga que ser más milagrosa que cualquier otra[55].

La tercera redefinición en cuestión —la naturaleza de la obra de arte misma— nos devuelve al problema de la forma. Para Brecht, el teatro burgués tiende a eliminar las contradicciones y a crear una falsa armonía; y esto que vale para el teatro burgués, también vale, según Brecht, para algunos críticos marxistas, principalmente Georg Lukács. Una de las controversias cruciales de la crítica marxista es el debate entre Brecht y Lukács en la década del treinta sobre la cuestión del realismo y el expresionismo[56]. Como ya hemos visto, Lukács considera la obra como una «totalidad espontánea» que reconcilia las contradicciones capitalistas entre la esencia y la apariencia, lo concreto y lo abstracto, lo individual y lo social. Al superar esta alienación, el arte recrea la totalidad y la armonía. Sin embargo, Brecht ve esto como nostalgia reaccionaria. Para él, el arte debe mostrar más que eliminar estas contradicciones, animando a los hombres a abolirlas en la vida real. La obra no debe ser un todo simétrico completo sino que, como todo producto social, debe ser completado en el acto de consumo. Aquí Brecht está siguiendo a Marx cuando en *Contribución a la crítica de la economía política* observa que un producto sólo se convierte en producto en el consumo. «La producción —sostiene Marx en los *Grundrisse*— no sólo crea un objeto para el sujeto, sino también un sujeto para el objeto».

¿REALISMO O MODERNISMO?

Por detrás de este conflicto hay una divergencia profunda entre Brecht y Lukács a propósito del problema del realismo, una diferencia de cierta importancia, puesto que Lukács representaba en ella la «ortodoxia» política mientras que Brecht encarnaba una presunta «izquierda» revolucionaria. En respuesta a las críticas de Lukács de su arte como decadentismo formalista, Brecht acusaba a Lukács de producir él mismo una definición de realismo puramente formalista. Lukács convierte a una forma

literaria relativamente histórica (la ficción realista del siglo XIX) en un fetiche, y exige dogmáticamente que todo arte deba conformarse a ese paradigma. Al pedir esto, ignora el fundamento histórico de la forma: ¿cómo es posible, se pregunta Brecht, que formas propias de una fase temprana de la lucha de clases puedan ser apropiadas o incluso recreadas sin más en una época posterior? «Sean como Balzac, pero sean de su tiempo», es la irónica sentencia de Brecht para la posición de Lukács. El realismo de Lukács es formalista porque es académico y ahistórico, surgido exclusivamente del campo de la literatura más que en respuesta a las condiciones cambiantes de producción literaria. Incluso en términos propiamente literarios su base es bastante estrecha, puesto que depende de apenas un puñado de novelas más que de un análisis de otros *géneros*. El caso de Lukács, tal como lo ve Brecht, es el de un crítico académico contemplativo más que de un artista activo, sospechoso de técnicas modernistas etiquetadas de decadentes porque no corresponden al canon de los clásicos griegos o de la novela del siglo XIX: Lukács es un idealista utópico que quiere volver a los «buenos viejos tiempos», mientras que Brecht, lo mismo que Benjamin, creen que uno debe tomar como punto de partida los «malos tiempos» actuales y hacer algo con ellos. Brecht le daba mucho valor a formas de *vanguardia* tales como el expresionismo, en tanto contenían capacidades recientemente adquiridas por los hombres contemporáneos, como la habilidad para registrar diversas experiencias y cambiar rápidamente; al contrario, Lukács evocaba un panteón de grandes «personajes» de la literatura del siglo XIX. Pero tal vez, especulaba Brecht, la misma concepción de «personaje» pertenezca a un conjunto histórico de relaciones sociales, y no sobrevivirá a ellas. Debemos buscar modos radicalmente diferentes de caracterización: el socialismo produce un tipo diferente de individuo, y exige una forma de arte diferente que lo realice.

Esto no significa que Brecht abandonara el concepto de realismo. Más bien, pretendía extender su alcance:

> nuestro concepto de realismo tiene que ser amplio y político, soberano frente a los convencionalismos […] no debemos deducir el único realismo posible de ciertas obras existentes, sino usar todos los medios, viejos y nuevos, probados o por probar, los derivados del arte y los derivados de otras fuentes, para poner la realidad en manos de la gente de manera tal que la puedan controlar.

Para Brecht, el realismo es menos un estilo o un *género* literario específico, «una mera cuestión de forma», que una forma de arte que descubre leyes y procesos sociales, y desenmascara las ideologías dominantes al adoptar el punto de vista de la clase que brinda las soluciones más amplias a los problemas sociales. Dicho texto no implica necesariamente *verosimilitud*, en el sentido limitado de recrear la textura y la apariencia de las cosas; más bien, es compatible con el uso más general de la fantasía

y la invención. No toda obra que nos brinda un sentimiento «real» del mundo es realista en el sentido brechtiano[57].

CONCIENCIA Y PRODUCCIÓN

La posición de Brecht es entonces un valioso antídoto contra la rígida sospecha estalinista de literatura experimental que desfigura una obra como *Significación actual del realismo crítico*. La estética materialista de Brecht y Benjamin constituye una dura crítica de la postura idealista según la cual la integración formal de la obra recupera la armonía perdida o prefigura una armonía futura[58]. Se trata de una concepción con una larga herencia, que retrotrae a Hegel, Schiller y Schelling, y nos remite a un crítico como Herbert Marcuse[59]. El rol del arte —sostiene Hegel en su *Estética*— es evocar y realizar el poder del espíritu humano, empujarlo en dirección a su plenitud creativa. Para Marx, la sociedad capitalista, con su predominio de la cantidad sobre la calidad, su transformación de todo producto social en mercancía, su filisteísmo sin alma, es enemiga del arte. Por lo tanto, el poder del arte de realizar completamente las facultades humanas depende de liberar dichas facultades por medio de la transformación de la sociedad misma. Marx sostiene, en los *Manuscritos políticos y económicos* (1844), que sólo después de superar la alienación social, «a través de la riqueza objetivamente desarrollada del ser humano […] en parte cultivada, en parte creada», podrá desarrollarse «la riqueza de la sensibilidad humana subjetiva, un oído musical, un ojo para la belleza de la forma. En resumen, sólo así se cultivan o se crean sentidos capaces de goces humanos, sentidos que se afirman como fuerzas esenciales humanas[60]».

Para Marx, entonces, la capacidad del arte para actualizar poderes humanos depende del movimiento objetivo de la historia. El arte es un producto de la división del trabajo, que en cierta etapa del desarrollo de la sociedad da como resultado la separación del trabajo material del intelectual, haciendo surgir un grupo de artistas e intelectuales relativamente divorciados de los medios materiales de producción. La cultura es una especie de «plusvalía»: como señala León Trotsky, se alimenta de la savia de la economía, y cierto exceso material es esencial para el crecimiento de una sociedad. «El arte necesita bienestar, incluso abundancia», sostiene Trotsky en *Literatura y revolución*. En la sociedad capitalista, es transformado en una mercancía y moldeado por la ideología; pero aun así puede ir más allá de esos límites. Puede incluso revelarnos un tipo de verdad; no una verdad teórica o científica, seguramente, sino la verdad del modo en que los hombres perciben sus condiciones de vida, y el

modo en que protestan contra ellas[61].

Brecht coincidiría con los críticos neohegelianos en que el arte descubre fuerzas y posibilidades humanas, pero insistiría en el hecho de que dichas posibilidades no son parte de una «totalidad humana» universal y abstracta, sino más bien concreciones históricas. También trataría de mostrar la base productiva que determina la medida en que ello es posible, y en esto coincide con Marx y Engels.

> Rafael, ni más ni menos que cualquier otro artista —escriben en *La ideología alemana*—, se hallaba condicionado por los progresos técnicos del arte logrados antes de venir él, por la organización de la sociedad y la división del trabajo dentro de su localidad, y finalmente por la división del trabajo en todos los países con los que su localidad mantenía relaciones de intercambio.

Sin embargo, hay un riesgo obvio inherente al interés por la base tecnológica del arte. Se trata de la trampa del «tecnologismo»: la creencia de que las fuerzas técnicas por sí mismas, más que el lugar que ocupan dentro de la totalidad del modo de producción, son un factor determinante de la historia. Brecht y Benjamin caen a veces en esta trampa; sus obras dejan abierta la cuestión de cómo un análisis del arte como forma de producción se combina sistemáticamente con un análisis del arte como forma de experiencia. En otras palabras, ¿cuál es la relación entre «base» y «superestructura» *en el arte mismo*? Theodor Adorno, amigo y colega de Benjamin, lo criticó acertadamente por recurrir en ocasiones a un modelo demasiado simple de esta relación, por buscar analogías o semejanzas entre hechos económicos y literarios aislados, en una forma que vuelve fundamentalmente *metafórica* la relación entre base y superestructura[62]. De hecho, se trata de un aspecto de la forma de trabajar típicamente idiosincrática de Benjamin, en contraste con los métodos bien sistemáticos de Lukács y Goldmann.

La cuestión de cómo describir esta relación dentro del arte entre «base» y «superestructura», entre el arte como producción y el arte como ideología, me parece uno de los problemas más importantes a los que hoy debe enfrentarse la crítica literaria marxista. Quizás aquí se pueda aprender algo de la crítica marxista en otras artes. Pienso en particular en los comentarios de John Berger sobre la pintura al óleo en *Modos de ver* (1972). La pintura al óleo, sostiene Berger, sólo se desarrolló como *género* artístico cuando fue necesario expresar un modo ideológico específico de ver el mundo, un modo de ver para el que las otras técnicas eran inadecuadas. La pintura al óleo produce cierta densidad, lustre y solidez en lo que describe; hace con el mundo lo que el capital hace con las relaciones sociales, reduciendo todo a una equivalencia entre objetos. La pintura misma se transforma en un objeto, una mercancía para ser comprada y poseída; un fragmento de propiedad, que representa al mundo en esos mismos términos. Tenemos, entonces, toda una serie de factores para relacionar entre sí. En primer lugar, la etapa de producción económica de la sociedad

en la que la pintura al óleo se desarrolló por primera vez como una técnica específica de producción artística. En segundo lugar, el conjunto de relaciones sociales entre el artista y su público (productor/consumidor, vendedor/comprador) al que esa técnica se encuentra vinculada. Tercero, la relación entre las relaciones de propiedad artísticas y las relaciones de propiedad en general. Y finalmente, la cuestión de cómo la ideología que subyace a estas relaciones de propiedad se inscribe en una determinada forma de pintura, en un determinado modo de ver y retratar objetos. Se trata del tipo de argumento que conecta modos de producción con una expresión facial capturada sobre la tela, que la crítica literaria marxista debe desarrollar en sus propios términos.

Hay dos importantes razones para hacerlo. Primero, porque a menos que podamos relacionar la literatura del pasado, aunque sea indirectamente, con las luchas de hombres y mujeres en contra de la explotación, no podremos entender cabalmente nuestro presente, y tendremos por lo tanto menos chances de cambiarlo. Segundo, porque seremos menos capaces de *leer* textos, o de producir formas de arte que puedan dar lugar a un arte y a una sociedad mejor. La crítica marxista no es sólo una técnica alternativa para interpretar *El paraíso perdido* o *Middlemarch*. Es parte de nuestra liberación de la opresión, y por eso vale la pena discutirla en extenso.

Bibliografía escogida

Una bibliografía exhaustiva sobre crítica literaria marxista puede encontrarse en *Marxism and Aesthetics*, de Lee Baxandall (Nueva York, 1968). Las referencias de obras marxistas y las notas del libro proporcionan una lista de lectura que abarca razonablemente el tema; pero seleccioné algunos de los textos más importantes, en las ediciones más fáciles de conseguir.

L. ALTHUSSER, *Lenin y la filosofía*, México, Era, 1970. Una antología de los artículos de Althusser sobre marxismo, que incluye la importante discusión que mantiene con André Daspre sobre la relación entre arte e ideología («Carta a André Daspre»).

H. ARVON, *Marxist Esthetics*, Ithaca, Cornell University Press, 1970. Una breve y lúcida introducción general de la disciplina, con una interesante exposición de la controversia Brecht-Lukács.

W. BENJAMIN, *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*, prólogo y trad. de Javier Aguirre, Madrid, Taurus, 1998. Una antología de escritos periodísticos de Benjamin sobre Brecht, que incorpora obras teóricas cruciales, como el ensayo «El autor como productor», y también materiales más fragmentarios y eclécticos.

T. BENNETT, *Formalism and Marxism*, Londres, Methuen, 1979. Una reinterpretación del formalismo ruso y una crítica de la escuela althusseriana de crítica marxista.

B. BRECHT, *Escritos sobre teatro*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1973. Una valiosa selección de los comentarios de Brecht sobre aspectos teóricos y prácticos de la producción teatral, con notas muy útiles

C. CAUDWELL, *Ilusión y realidad: una poética marxista*, Buenos Aires, Paidós, 1972. La obra teórica marxista más importante escrita en Gran Bretaña en la década del treinta, cruda y descuidada en muchas de sus formulaciones, pero que intenta producir una teoría exhaustiva de la naturaleza del arte y la evolución de la literatura inglesa desde sus orígenes hasta el siglo XX.

P. DEMETZ, *Marx, Engels, y los poetas*, Barcelona, Fontanella, 1968. Un análisis minucioso aunque ingenuo y parcial de Marx y Engels como críticos literarios, con capítulos sobre desarrollos ulteriores de la crítica marxista.

T. EAGLETON, *Criticism and ideology*, Londres, New Left Review Editions, 1976. Un estudio sobre la metodología crítica del marxismo, con influencias de Althusser y Macherey, con una conclusión sobre el problema del valor.

E. FISCHER, *La necesidad del arte*, Barcelona, Península, 1975. Un ambicioso estudio, aunque a veces poco elaborado y reduccionista, de los orígenes históricos del arte, su relación con la ideología y una cantidad de tópicos centrales en la crítica marxista.

L. GOLDMANN, *El hombre y lo absoluto: el dios oculto*, Barcelona, Península, 1985. La principal obra crítica de Goldmann: un estudio marxista de Pascal y Racine, con una valiosa exposición preliminar de su método, el «estructuralismo genético».

F. JAMESON, *Marxism and Form*, Princeton, Princeton University Press, 1971. Una reflexión compleja pero muy valiosa sobre algunos de los principales críticos marxistas (Adorno, Benjamin, Marcuse, Bloch, Lukács, Sartre), con un inspirador capítulo final sobre el sentido de una crítica «dialéctica». *The Political Unconscious*, Londres, Methuen, 1981. Un rico y variado estudio que cubre tópicos tales como la interpretación histórica y la teoría marxista de los géneros literarios.

V. I. LENIN, *Artículos sobre Tolstoi*, Moscú, Progreso, 1986. Una antología de los artículos de Lenin sobre Tolstoi como el «espejo de la revolución rusa».

M. LIFSHITZ, *The Philosophy of Art of Karl Marx*, Londres, Pluto Press, 1973. Un poderoso y original estudio que analiza las relaciones entre la concepción estética de Marx y su teoría general, incorporando aspectos de sus escritos sobre estética poco conocidos en Inglaterra.

G. LUKÁCS, *Ensayos sobre el realismo*, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1965, y *La novela histórica*, México, Era, 1966. Dos de las obras más importantes de Lukács, en las que están desarrollados casi todos sus principales conceptos críticos. *Significación actual del realismo crítico*, México, Era, 1977. Un registro del intento de Lukács de lograr un acuerdo con la escritura «modernista»: Kafka, Musil, Joyce, Beckett y otros. *Writer and Critic*, Londres, Merlin Press, 1970. Una heterogénea antología de algunos artículos críticos de Lukács, que incluye una defensa destacada del «reflejo» como concepción del arte.

P. MACHEREY, *Para una teoría de la producción literaria*, Caracas, Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1974. Una aplicación original y desafiante del marxismo de Louis Althusser a la crítica literaria, que representa una genuina innovación en su corte con la crítica marxista neohegeliana.

C. MARX Y F. ENGELS, *On Literature and Art*, L. Baxandall y S. Morawski (eds.), Nueva York, International General, 1973. Una recopilación completa de la comentarios dispersos de Marx y Engels sobre el tema.

G. PLEJÁNOV, *El arte y la vida social*, La Plata, Palomino, 1945. Una antología de los ensayos más importantes de Plejánov sobre literatura.

J. P. SARTRE, *¿Qué es la literatura?*, Buenos Aires, Losada, 1950. Un híbrido de marxismo y existencialismo que contiene comentarios muy interesantes sobre la relación del escritor con el lenguaje y el compromiso político.

L. TROTSKY, *Literatura y revolución y otros escritos sobre la literatura y el arte*, Buenos Aires, Crux, 1989. Un clásico de la crítica marxista, que expone la confrontación entre las escuelas de crítica marxistas y no marxistas en la Rusia

bolchevique.



TERRY EAGLETON (Inglaterra, 1943). Eagleton nació en Salford en una familia obrera y católica, cuyos abuelos paternos eran inmigrantes irlandeses, más humildes. De niño hizo de monaguillo y de portero en un convento de carmelitas, como recuerda en su autobiografía, de tono a menudo irónico. Sintió enseguida el elitismo de la universidad en la que estudió, y donde se doctoró, el Trinity College de Cambridge. A continuación, fue profesor en el Jesus College de Cambridge. Tras varios años de haber enseñado en Oxford —Wadham College, Linacre College y St. Catherine's College—, obtuvo la cátedra John Rylands de Teoría Cultural de la Universidad de Mánchester, donde enseña actualmente.

Eagleton fue discípulo del crítico marxista Raymond Williams. Empezó su carrera como estudioso de la literatura de los siglos XIX y XX, para pasar después a la teoría literaria marxista, en la estela de Williams. En los últimos tiempos, Eagleton ha integrado los estudios culturales con la teoría literaria tradicional. En los años sesenta formó parte de Slant, un grupo católico de izquierda, y escribió varios artículos de corte teológico, como el libro *Towards a New Left Theology*.

Sus publicaciones más recientes evidencian un interés renovado por los temas teológicos. Otra de las grandes influencias teóricas de Eagleton es el psicoanálisis. Ha sido, además, uno de los principales valedores de la obra de Slavoj Žižek en el Reino Unido.

Notas

[1] Terry Eagleton, *Why Marx Was Right?* [¿Por qué Marx tenía razón?], New Haven, Yale UP, 2011. <<

[2] Véase M. Lifshitz, *The Philosophy of Art of Karl Marx* [La filosofía del arte de Carlos Marx]. Para un examen ingenuamente prejuicioso pero razonablemente documentado de los intereses literarios de Marx y Engels, véase P. Demetz, *Marx, Engels y los poetas*. <<

[3] Para un compendio de estos comentarios, véase C. Marx y F. Engels, *Escritos sobre literatura*, Buenos Aires, Colihue, 2003. <<

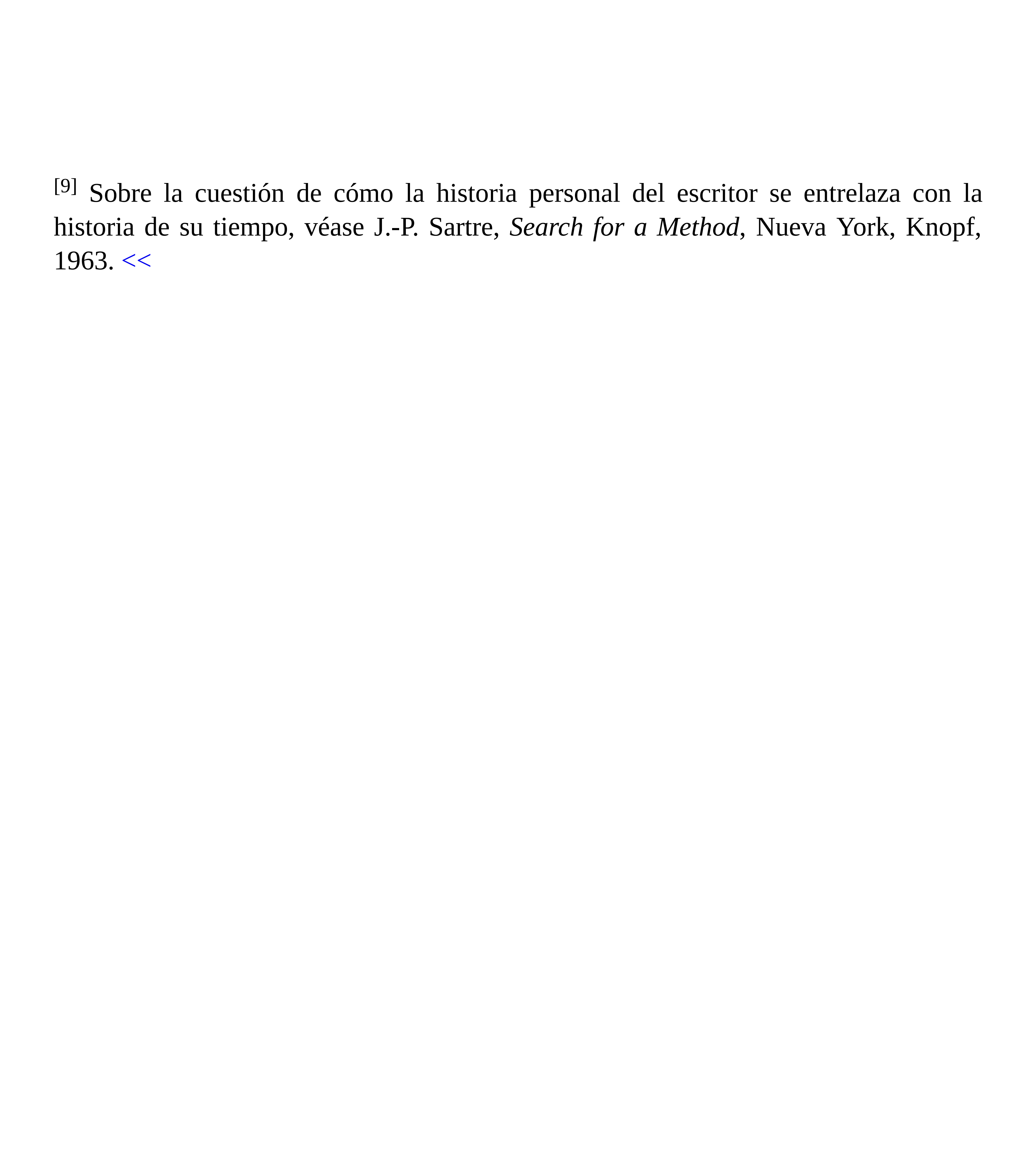
[4] Véase especialmente L. Shücking, *El gusto literario*, México, FCE, 1960; R. Escarpit, *Sociología de la literatura*, Barcelona, Edima, 1968; R. D. Altick, *The English Common Reader* [El lector común inglés], Chicago, University of Chicago Press, 1957; y R. Williams, *La larga revolución*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2003. Entre las obras representativas más recientes se encuentran: D. Laurenson y A. Swingewood, *The Sociology of Literature* [Sociología de la literatura], Londres, Paladin, 1972 y M. Bradbury, *The Social Context of English Literature* [El contexto social de la literatura inglesa], Oxford, Schocken Books, 1971. Para un examen de la importante obra de Raymond Williams, véase mi artículo en *New Left Review, 95* (enero/febrero), 1976. <<

[5] Muchos críticos no marxistas rechazarían un término como «explicación», porque violaría el «misterio» de la literatura. Lo utilizo porque coincido con Pierre Macherey, en su *Para una teoría de la producción literaria*, en que la tarea del crítico no es «interpretar» sino «explicar». Para Macherey, la «interpretación» de un texto supone revisarlo o corregirlo de acuerdo con una norma ideal de lo que debería ser; es decir, consiste en rechazar el texto *tal como es*. La crítica interpretativa «reduplica» el texto, modificándolo y elaborándolo para facilitar su consumo. Al decir más acerca de la obra, termina por decir *menos*. <<

[6] Véase especialmente G. Vico, *Principios de una ciencia nueva*, México, FCE, [1725] 2006; Madame de Staël, *De la literatura considerada en su relación con las instituciones sociales*, París, Imprenta de Prillet, [1800] 1829; H. Taine, *Historia de la literatura inglesa*, Buenos Aires, Américalee, [1863] 1945. <<

[7] La simplificación es inevitable. Para un análisis completo, véase N. Poulantzas, *Poder político y clases sociales en el Estado capitalista*, Madrid, Siglo XXI, 1978. <<

[8] Citado en el prefacio de H. Arvon, *Marxist Esthetics*. <<



[9] Sobre la cuestión de cómo la historia personal del escritor se entrelaza con la historia de su tiempo, véase J.-P. Sartre, *Search for a Method*, Nueva York, Knopf, 1963. <<

[10] C. Marx, «Introducción», en *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política* [*Grundrisse] 1857-1858*, t. 1, trad. de José Aricó, M. Murnis y P. Scaron, México, Siglo xxi, 1971. <<

[11] Véase el ensayo de S. Mitchell sobre Marx en S. Hall y P. Walton (eds.), *Situating Marx*, Londres, Human Context Books, 1972. <<

[12] Apéndice de «Short Organum on the Theatre», en J. Willett (ed.), *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*, Londres, Methuen, 1964. <<

[13] Para plantear la cuestión en términos teóricos más complejos: la influencia de la «base» económica en *La tierra baldía* no es evidente de manera directa, sino en el hecho de que es la base económica la que en última instancia determina el grado de desarrollo de cada elemento de la superestructura (religioso, filosófico, etc.) que interviene en su gestación, y que determina además la relación estructural entre estos elementos, de la cual el poema constituye una articulación específica. <<

[14] L. Althusser, «Carta sobre el conocimiento del arte (Respuesta a André Daspre)», en *Lenin y la filosofía*. Véase también allí el ensayo siguiente sobre el pintor abstracto Cremonini. <<

[15] Reeditado como V. I. Lenin, *Artículos sobre Tolstoi*, Moscú, Progreso, 1986. <<

[16] Esta obra aparece mencionada sea con este título, sea como *Historia de la evolución del drama moderno*. Fue primero una publicación y en 1909 su autor presentó los primeros capítulos como tésis. Su título original es: *A modern dráma fejlödésének története* [Historia de la evolución del drama moderno], 2 tt., Budapest, Franklin Társulat, 1911. [N. de T.] <<

[17] Véase, por ejemplo, E. Fischer, *La necesidad del arte*. <<

[18] Véase mi artículo «Marxismo y forma», en C. B. Cox y M. Schmidt (eds.), *Poetry Nation*, 1, Manchester, 1973. <<



[19] Para un excelente análisis del formalismo ruso, véase V. Erlich, *El formalismo ruso: historia-doctrina*, trad. de Jem Cabanes, Barcelona, Seix-Barral, 1974. <<

[20] Véanse las observaciones de Caudwell sobre poesía en *Ilusión y realidad: una poética marxista*, Buenos Aires, Paidós, 1972, y su *Romance and Realism* [Novela y realismo], Princeton, Princeton University Press, 1970; véase también el artículo de Francis Mulhern sobre la estética de Caudwell en *New Left Review*, 85 (mayo/junio), 1974. No quiero dar a entender que Caudwell, quien heroicamente trató de construir una estética ma xista en condiciones completamente adversas, pueda desecharse como un «marxista vulgar». <<

[21] I. Watt, *The Rise of the Novel* [El surgimiento de la novela], Londres, Hogarth, 1987. <<

[22] Reeditado como *El arte y la vida social*, La Plata, Calomino, 1945. <<

[23] R. Williams, *El teatro de Ibsen a Brecht*, Jorge M. Álvarez (trad.), Barcelona, Península, 1975. <<

[24] Véase R. Barthes, *El grado cero de la escritura*, Buenos Aires, Siglo xxi, 1973. <<

[25] Hijo de un acaudalado banquero, Lukács nació en Budapest en 1885, y durante su formación intelectual recibió varias influencias, incluyendo la de Hegel. Entre sus obras más tempranas se encuentran *El alma y las formas* (Barcelona, Grijalbo, [1911] 1974), y *Teoría de la novela* (Barcelona, Círculo de Lectores, [1920] 1999). En 1918 se afilió al Partido Comunista y se convirtió en Comisario de Educación y Cultura en la efímera República Soviética Húngara, de la que tuvo que huir con rumbo a Austria cuando fue derrocada. En 1923 publicó su obra teórica más importante, *Historia y conciencia de clase* (Barcelona, Grijalbo, 1978), a la que el Comité condenó por idealista. Cuando Hitler llegó al poder, emigró a Moscú, y allí se dedicó a los estudios literarios; de este período data *Ensayos sobre el realismo* y *La novela histórica*. En 1945 retornó a Hungría, y en 1965 fue nombrado ministro de Cultura del gobierno de Nagy después de la revolución antirrusa. Fue deportado por un año a Rumania, pero más tarde fue autorizado a regresar. También publicó *Significación actual del realismo crítico* (México, Era, 1963) y obras sobre Lenin, Hegel, Goethe y sobre estética. <<

[26] Tomado de un artículo en *New Hungarian Quarterly*, XIII, 47 (otoño), 1972. <<

[27] Véase en particular *Para una sociología de la novela*, Madrid, Ciencia Nueva, 1967; *Las ciencias humanas y la filosofía*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1972. Entre los artículos más importantes de Goldmann traducidos al inglés se encuentran: «Criticism and Dogmatism in Literature», en D. Cooper (ed.), *The Dialectical of Liberation* (Harmondsworth, 1968) [ed. cast: «Crítica y dogmatismo en la creación literaria», *Marxismo y ciencias humanas*, Buenos Aires, Amorrortu, 1971, pp. 28-45]; «The Sociology of Literature: Status and Problems of Method», *International Social Science Journal*, XIX, 4 (1967) [ed. cast.: «La sociología y la literatura: situación actual y problemas de método», en L. Goldmnann y otros, *Sociología de la creación literaria*, Buenos, Aires, Nueva Visión, 1984, pp. 9-43]; e «Ideology and Writing», *Times Literary Supplement*, 28 de septiembre de 1967. Véase también M. Glucksmann, «A Hard Look at Lucien Goldmann», *New Left Review*, 56 (julio/agosto), 1969, y R. Williams, «From Leavis to Goldmann», *New Left Review*, 67 (mayo/junio), 1971. <<

[28] Véase Adrian Mellor, «The Hidden Method: Lucien Goldmann and the Sociology of Literature», *Working Papers in Cultural Studies*, 4 (primavera), 1973. Vale la pena mencionar brevemente otras limitaciones del trabajo de Goldmann. A mi entender, una contraposición incorrecta entre «visión del mundo» e «ideología»; un carácter elusivo a propósito del problema del valor literario; una concepción ahistórica de las «estructuras mentales» y una veta positivista en algunos de sus métodos de trabajo. <<

[29] Véase A. A. Zhdánov, *On Literature, Music and Philosophy*, Londres, 1950. Zhdánov admite de todos modos que los escritores utilicen *formas* prerrevolucionarias para expresar contenidos posrevolucionarios. <<

[30] Una reconstrucción muy útil puede encontrarse en M. Hayward y L. Labetz (eds.), *Literature and Revolution in Soviet Russia 1917-62* [Literatura y revolución en Rusia Soviética, 1917-62], Londres, Oxford University Press, 1963 y R. A. Maguire, *Red Virgin Soil: Soviet Literature in the 1920s* [La virgen tierra roja: literatura soviética de los años veinte], Princeton, Princeton University Press, 1968. <<

[31] Por ejemplo, G. Steiner, «Marxismo y literatura», en *Lenguaje y silencio*, México, Gedisa, 1990. <<

[32] Véase V. I. Lenin, *La organización del partido y la literatura del partido,* Moscú, Progreso, 1980. <<

[33] Para una discusión más general de la posición y las actividades culturales de Trotsky, véase Isaac Deutcher, *Trotsky: el profeta desterrado* (1929-1940), México, Era, 1975, cap. 3. <<

[34] F. R. Leavis, «Under Which King, Benzonian?», *Scrutiny*, 1, 1932. <<



[35] Véanse el trabajo de Lukács sobre ellos en *Ensayos sobre el realismo*, y H. E. Bowman, *Vissarian Belinsky*, Harvard, Harvard University Press, 1954. <<

[36] Véase G. Plejánov, *Cartas sin dirección: el arte y la vida social*, Madrid, Akal, 1975. <<



[37] De hecho, Lenin no había leído los comentarios de Engels sobre Balzac cuando escribió sus artículos sobre Tolstoi. <<



[38] Le agradezco al profesor S. S. Prawer de la Universidad de Oxford por esta y otras observaciones. <<



[39] *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado*, Madrid, Alianza, [1884] 2008. <<

[40] Véase G. Lukács, *Writer and Critic*. La teoría de Lenin puede encontrarse en *Materialismo y empiriocriticismo*, Moscú, Ediciones en Lenguas Extranjeras, [1909] 1948. <<

[41] Véase el panel adjunto de Teoría Cultural del Comité Central del Partido de los Trabajadores Socialistas Húngaros, «Of Socialist Realism», en L. Baxandall (ed.), *Radical Perspectives in the Arts*, Harmondsworth, Penguin, 1972. <<

[42] G. Lichtheim, *Lukács*, Barcelona, Grijalbo, 1973. <<



[43] R. Williams, «Marxismo y cultura», en *Cultura y sociedad, 1780-1950*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2001, parte 3, cap. 5. <<

[44] Véase C. Caudwell, *Ilusión y realidad: una poética marxista*. <<

[45] El argumento de West es curiosamente parecido al de Jean-Paul Sartre en *¿Qué es la literatura?* Sartre sostiene allí que el lector responde al carácter *creado* de la escritura, y por consiguiente a la libertad del escritor. Por su lado, el escritor apela a la libertad del lector de colaborar en la producción de su obra. El acto de escribir tiene como meta la total renovación del mundo; la finalidad del arte es «recuperar» un mundo inerte presentándolo tal como es, pero como si tuviera su fundamento en la libertad humana. También son relevantes los comentarios de Sartre sobre el «compromiso» de la escritura, aunque en una veta individualista y existencialista. Véase también David Caute, «On Commitment», *The Illusion*, cap. 1, Londres, Deutsch, 1971. <<

[46] Benjamin nació en Berlín en 1892, hijo de una acaudalada familia de joyeros. Como estudiante, participó en movimientos literarios radicales, y escribió una tesis de doctorado sobre los orígenes del drama barroco alemán, publicada más tarde como una de sus obras más importantes. Después de la Primera Guerra Mundial, trabajó como crítico, ensayista y traductor en Berlín y Fráncfort, y Ernst Bloch lo introdujo en el marxismo. También se hizo muy amigo de Bertolt Brecht. En 1933, cuando los nazis llegaron al poder, huyó a París, donde vivió hasta 1940, trabajando en un proyecto sobre esta ciudad que se conoce como *Libro de los Pasajes* (Madrid, Akal, 2005). Después de la caída de Francia en manos de los nazis, fue detenido mientras trataba de escaparse a España, y se suicidó. <<

[47] «El autor como productor» puede encontrarse en W. Benjamin, *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*, Madrid, Aguilar, 1998. Cf. el marxista italiano A. Gramsci, *Los intelectuales y la organización de la cultura*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2004: «El modo de ser del nuevo intelectual ya no puede consistir en la elocuencia, movilizadora exterior y momentánea de los afectos y las pasiones, sino en su participación activa en la vida práctica, como constructor, organizador y 'persuasor permanente', y no sólo como un simple orador». <<

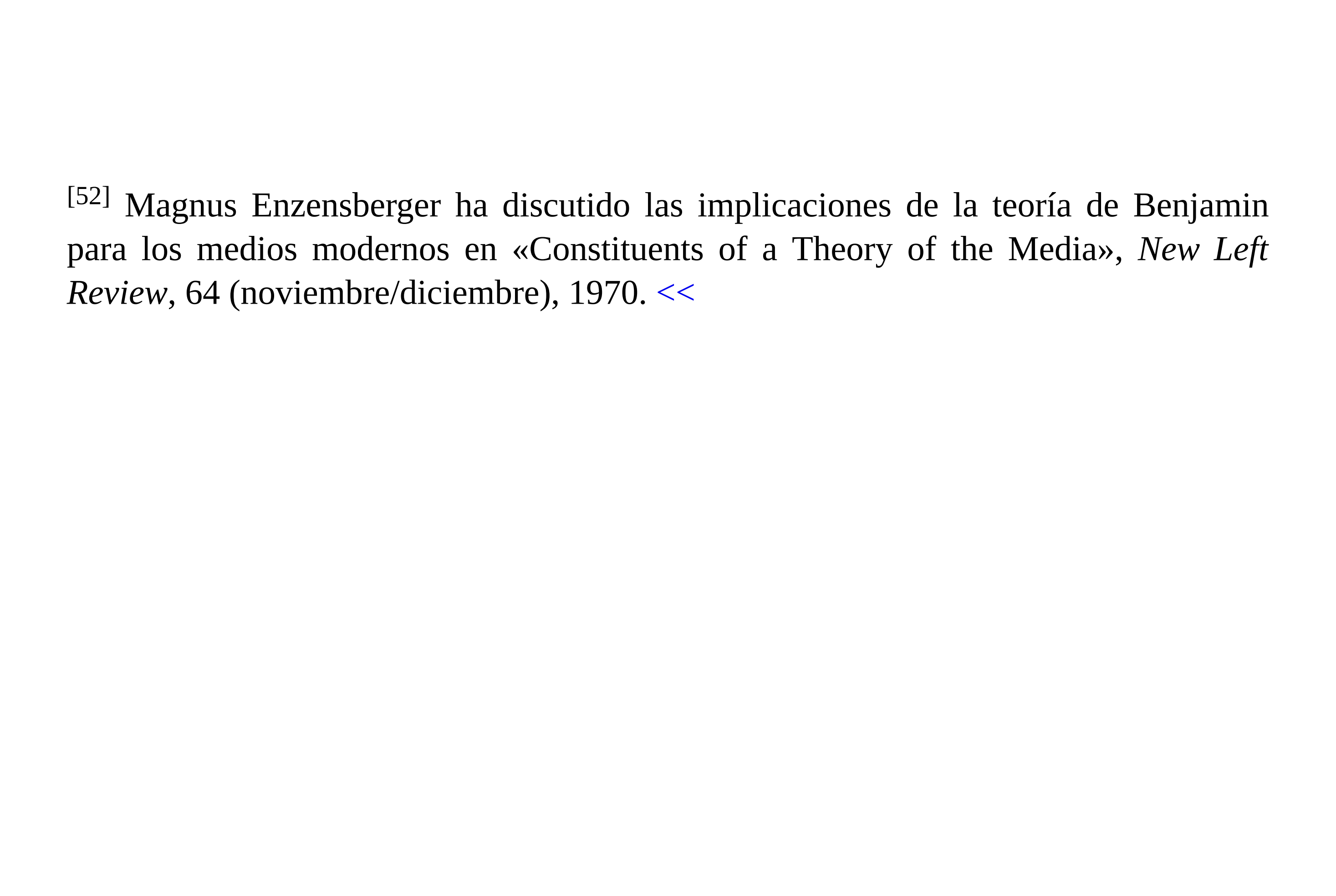
[48] Publicado en *Discursos interrumpidos I*, Buenos Aires, Taurus, 1989. <<

[49] Para el efecto de *shock*, véase W. Benjamin, «Sobre algunos temas en Baudelaire», *Iluminaciones II* (Madrid, Taurus, 1972). Véase también su ensayo «Desempacando mi biblioteca», donde Benjamin examina su propia pasión por coleccionar. Lejos de ser una forma de ordenar objetos armoniosamente en una secuencia, coleccionar constituye para Benjamin una aceptación del caos del pasado y de la singularidad de los objetos coleccionados, que él se niega a reducir a categorías. Coleccionar es una forma de destruir la autoridad opresiva del pasado, redimiéndolo bajo la forma de fragmentos. <<



[50] Dejo de lado la cuestión del grado de responsabilidad de Brecht, a partir de esta concepción, en una relectura «humanista» del marxismo. <<

[51] Para una antología de algunos de los ensayos críticos más importantes de Brecht, véase *Escritos sobre teatro*. Véase también *Messingkauf Dialogues*, Londres, Methuen, 1965; W. Benjamin, *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*, Madrid, Taurus, 1990; D. Suvin, «The Mirror and the Dynamo», en L. Baxandall (ed.), *Radical Perspectives in the Arts*, Harmondsworth, Penguin, 1972; y M. Esslin, *Brecht: A Choice of Evils*, Londres, Eyre and Spottiswoode, 1959. La mayoría de las obras de Brecht están disponibles en *Teatro completo*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1966. <<



[52] Magnus Enzensberger ha discutido las implicaciones de la teoría de Benjamin para los medios modernos en «Constituents of a Theory of the Media», *New Left Review*, 64 (noviembre/diciembre), 1970. <<



[53] Véase A. Louvre, «Notes on a Theory of Genre», *Working Papers in Cultural Sudies*, 4 (primavera), 1973. <<

[54] L. Althusser, *Por Marx*, Valencia, s.e., 1969. Cf. el comentario de Althusser en *Lenin y la filosofía*, México, Era, 1970: «La estética del consumo y la estética de la creación no son más que una sola y misma cosa». <<

[55] Macherey se opone en última instancia a toda idea de autor como «sujeto individual», sea como «creador» o «productor», y trata de desplazar la categoría de su posición privilegiada. No es tanto que el autor produce su texto como que el texto «se produce a sí mismo» a través del autor. El grupo de semióticos marxistas reunidos por la revista parisina *Tel Quel* desarrollaron nociones paralelas. Con la ayuda de conceptos derivados del marxismo y del freudismo, *Tel Quel* piensa el texto literario como una «productividad» constante. <<

[56] Véase B. Brecht, «Against George Lukács», *New Left Review*, 84 (marzo/abril), 1974, y H. Arvon, *Marxist Esthetics*. Véase también H. Gallas, «George Lukács and the League of Revolutionary Proletarian Writers», *Working Papers in Cultural Studies*, 4 (primavera), 1973. <<

[57] La posición de Brecht no debe confundirse con la del marxista francés R. Garaudy, en *Hacia un realismo sin fronteras*, Buenos Aires, Lautaro, 1964. Garaudy también quiere extender el concepto de «realismo» a autores previamente excluidos de él; pero al igual que Lukács y a diferencia de Brecht, identifica el valor estético con la gran tradición realista. La única diferencia es que es más liberal que Lukács respecto de sus límites. <<

[58] Para una reconstrucción de la concepción estética de Lukács, véase S. Mitchell, «Lukács's concept of the beautiful», en G. H. R. Parkinson (ed.), *George Lukács: The Man*, *His Work*, *His Ideas* [Georg Lukács: el hombre, su obra, sus ideas], Londres, Routledge and Kegan, 1970. <<

[59] Véase en particular H. Marcuse, *Negations* [Negaciones], Londres, Lane, 1968; *Un ensayo sobre la liberación*, México, Joaquín Mortiz, 1969, y «Art as form of reality», *New Left Review*, 74 (julio/agosto), 1972. <<



[60] Véanse los comentarios de I. Mészáros sobre la estética marxista en *La teoría de la enajenación en Marx*, México, Era, 1978. <<

[61] Aunque el arte no es en sí mismo una forma científica de la verdad, sin embargo es capaz de comunicar la *experiencia* de esta comprensión científica (es decir, revolucionaria) de la sociedad. Ésta es la experiencia que el arte *revolucionario* nos puede dar. <<

[62] Véase Adorno sobre Brecht, *New Left Review*, 81 (septiembre/octubre), 1973. <<